الواقع والأسطورة

دراسات فى الشعر العربى المعاصر

د. ماهر شفيق فريد

دار البستاني للنشر والتوزيع
تأسست عام ١٩٠٠

الواقع والأسطورة

دراسات في الشعر العربي المعاصر

الواقع والأسطورة

دراسات في الشعر العربي المعاصر

د. ماهر شفيق فريد



الكتـــــاب : **الواقع والأسطورة**

دراسات في الشعر العربي المعاصر

المؤلـــف : د. ماهر شفيق فريد

النـــاشـر : **دار البستاني للنشر والتوزيع**

٢٩ شارع الفجالة ١١٢٧١ القاهرة - مصر

٤ شارع على توفيق شوشة - مدينة نصر - ١١٣٧١

هاتف: ٥٩٠٨٠٢٥ / ٥٩١٥٣١٥ فاكس: ٢٦٢٣٠٨٥

e-mail: boustany@boustanys.com

web-site: www.boustanys.com

رفع و تنسيق : القرصان الطيب

فهرس

الحب في الشعر العربي المعاصر (١)

رفع و تنسيق : القرصان الطيب

الحب في الشعر العربي المعاصر (١)

لئن كانت لاروابة الدكتور رشاد رشدي "الحب في حياتي"، التي صدرت عن مطبوعات الجديد في شهر فبراير ١٩٧٤ من أجمل ترانيم الحب التي عرفها النثر القصصي العربي في سنواته الأخيرة، فإن شعرنا المعاصر يكمل هذه الترنيمة، بما يرسمه من نماذج الحب ومواقفه وذلك في شعر عدد من الشعراء المصريين والعرب.

وحين نقول الحب لابد أن يقفز إلى الذهن اسم نزار قباني، هذا الشاعر السوري المطبوع الذي أوتى خيالاً خصباً وحساسية مرهفة، مما مكنه – عبر رحلة شعرية طويلة – من أن ينقش اسمه في قلوب شبان هذا الجيل وشاباته. وقل أن تجد فيه مغرماً بالأدب لم يقرأ "قالت لي السمراء" أو "طفولة نهد" أو "أنت لي" أو "سامبا" أو "قصائد" أو "حبيبتي" أو "الرسم بالكلمات" أو "يوميات امرأة لامبالية" أو "رسالة حب" أو "كتاب الحب". فنزار – بطبيعة تكوينه الفني – متخصص في استكشاف أبعاد العلاقة بين الرجل والمرأة، وهو يكتب – باستبصار يكاد أن يكون أنثوياً – عن مشاعر المرأة الشرقية وأشواقها المكبوتة وتطلعها إلى تحطيم قيودها والخروج إلى العالم الفسيح، وذراعها في ذراع الرجل الذي أحبت.

وليست كل قصائد نزار جيدة، فإن التعبير المباشر يطغى على بعضها ويقلل من قيمتها الفنية. على أن له قصائد أخرى هي أعمال فنية كاملة لا تجد فيها عيباً واحداً. انظر مثلاً إلى قصيدته "القصيدة الزرقاء" :

في مرفأ عينيك الأزرق
أمطار من ضوء مسموع
وشموس دائخة وقلوع
ترسم رحلتها للمطلق

في مرفأ عينيك الأزرق
شباك بحري مفتوح
وطيور في الأبعاد تلوح
تبحث عن جزر لم تخلق

في مرفأ عينيك الأزرق
يتساقط ثلج في تموز
ومراكب ملآى بالفيروز
أغرقت البحر ولم تغرق

في مرفأ عينيك الأزرق
أركض كالطفل على الصخر
أستنشق رائحة البحر
وأعود كعصفور مرهق

في مرفأ عينيك الأزرق
أحلم بالبحر وبالإبحار
وأصيد ملايين الأقمار
وعقود اللؤلؤ والزنبق

في مرفأ عينيك الأزرق
تتكلم في الليل الأحجار
في دفتر عينيك المغلق
من خبأ آلاف الأشعار؟

لو أني لو أني بحار
لو أحد يمنحني زورق
أرسيت قلوعي كل نهار
في مرفأ عينيك الأزرق

فسيعتريك دوار حلو من هذا الغنى التخيلي، والصور الشعرية المعبرة، حيث لا توجد كلمة واحدة إلا ولها وظيفة. إن الشعر هو فن الإيجاز وأي ثرثرة تفسد أثره الكلي.

وهناك أبعاد أخرى لشعر الحب في أعمال أدونيس (علي أحمد سعيد) وخليل حاوي ويوسف الخال وأنسي الحاج وبدر شاكر السياب وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد إبراهيم أبو سنة وأمل دنقل، لا يمكن أن تكتمل صورة الحب في شعرنا الحديث دون الرجوع إليها.

على أن ثمة ظاهرة جديرة بأن نتوقف عندها لأنها تلفت النظر. إنه ليس لدينا شاعرة واحدة أبدعت شعر حب عظيم. فما السبب في هذه الظاهرة؟

لسنا نوافق القائلين إن القيود التي كان المجتمع الشرقي - حتى عهد قريب وربما حتى الآن - يفرضها على المرأة هي السبب. فصوت الشاعرية الحق يعلو على كل الأسوار. وقد كانت الشاعرة الأمريكية إميلي دكنسون والروائية والشاعرة الإنجليزية إملي برونتي تعيشان في عزلة دونها عزلة النساك ومع ذلك أبدعتا فناً عظيماً يزري بفن كثير من الرجال.

أغلب الظن أن أغلب شاعراتنا مازلن في مرحلة المراهقة الفنية. فهن يعشن خبرات وجدانية عميقة ولكنهن لا يملكن بعد الخبرة الفنية اللازمة - كما علمنا الدكتور رشاد رشدي - لتحويل الخبرة إلى فن. وهن أشد انغماساً في همومهن الوجدانية من أن يخرجن عن نطاق الذات، ويتأملن هذه الخبرات بعين محايدة، ونظرة موضوعية، ترى الأمور على ما هي عليه، ولا تشوبها الأهواء.

الحب في الشعر العربي المعاصر (٢)

الحب في الشعر العربي المعاصر (٢)

ليس الحب مجرد عاطفة بين الرجل والمرأة، وإنما هو – عند الشاعر الكبير – بؤرة تتلاقى فيها أشعة وجودنا الإنساني، وتكتسب الأشياء بعداً ميتافيزيقياً، يتجاوز أبعاد المحسوس. وربما كان الشاعر السوري المولد اللبناني الجنسية أدونيس هو أقرب شعرائنا إلى منح تجربة الحب هذا البعد العميق، وذلك بفضل ثقافته الفلسفية والأدبية. استمع إليه في قصيدته الطويلة "تحولات العاشق" يقول:

أخترق سفينة جسدي إليك
أستطلع الأرض الغامضة في خريطة الجنس
أتقدم
أكسو ممراتي بالطلاسم والإشارات
أبخرها بهذياني الأدغالي، بالنار والوشم،
أحسب نفسي موجة وأظنك الشاطئ
ظهرك نصف قارة وتحت ثدييك جهاتي الأربع
أتشجر حولك
وأهوى بينك وبيني، نسراً بآلاف الأجنحة
اسمع أطرافك الهاذية
أسمع شهقة الخاصرة وسلام الأوراك
يغلبني الحال
أدخل صحراء الجزع هاتفاً باسمك
نازلاً إلى الأطباق السفلى
في حضرة العالم الضيق
أشاهد النار والدمع في صحن واحد

أشاهد مدينة العجب

وتسكر أحوالي

هكذا يقول السيد الجسد

إن الجسد والروح في هذا الشعر يلتحمان حتى لا يعود هناك سبيل للتمييز بينهما. والحب هنا موجة كونية، تحمل العاشقين على متنها، وتغمر العالم كله. وتعلو الأبيات الأخيرة إلى قمة تصوفية رفيعة حقاً.

ومن أدبائنا المصريين الذين تلقوا أيضاً ثقافة فلسفية، أعانتهم على تعميق نظرتهم للعالم يوسف الشاروني. والشاروني قاص في المحل الأول، وناقد في المحل الثاني، ولكنه أيضاً صاحب ديوان من الشعر المنثور، كتبه في مطلع شبابه ولم ينشره إلا عام ١٩٦٣ هو ديوان "المساء الأخير". يقول في إحدى مقطوعاته:

"ذات مساء أقبلت في غابتي حسناء

فرجوتها أن تغني مع لحن نايي

لكنها لطمته وأوقعته ثم مضت من غابتي

فذهبت وانحنيت والتقطت نايي أحيل كل ما في الغابة لحناً

عساها تعود مع نسمة أو قطرة أو

قطعة من ظلام كي تسمع نفسها من نايي.

لهذا سأظل في الغابة وحدي".

إنها تجربة الفنان حين يخفق في الحب، فيحيل آلامه إلى فن جميل، موطنا النفس – في الوقت ذاته – على أن الوحدة الممضة بلا رفيق هي قدره.

ومن الشعر المنثور أيضاً ما كتبه الشاعر المصري المستشار حسين عفيف، صاحب "زينات" ودواوين "الأرغن – الغدير – الغسق". وهو لا يتقيد بقافية ولكنه يحرص على انتظام التفعيلة ويحقق لوناً جميلاً من الموسيقى الداخلية:

"بروحي سواد عينيها! كأنه واللحظ يسطع فيه ليال مقمرة. وأنا العاشق التائه في أطيافها. ولقد تضل النهى في الليلة أقمرت أو في لحاظ العين وإشعاعها. يا حلوة

العينين سبحان من كحلك! في ليل عينيك يحلو لي الوسن فأحدق فيه وأحلم. وأتمنى أن لا أفيق".

وإلى جانب هؤلاء الشعراء الثلاثة ثمة شاعر عربي موهوب، وإن لم ينل بعد من الشهرة ما يستحق، هو حسب الشيخ جعفر صاحب ديوان "نخلة الله". وبعض قصائده المكتوبة أثناء فترة دراسته في موسكو تعالج ذلك الموضوع المتردد في أدبنا الحديث: موضوع اللقاء بين الحضارة الغربية وحضارة الشرق، حين تندلع شعلة الحب بين شرقي وغربية. إنه الموضوع الذي نجده في "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، و "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي، و"جسر الشيطان" لعبد الحميد جودة السحار، و"الحي اللاتيني" لسهيل إدريس، و"الظمأ والينبوع" لفاضل السباعي، و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح و"الحب في حياتي" لرشاد رشدي، وكثير من أقاصيص محمود البدوي وبعض أقاصيص صلاح ذهني. يعالج حسب الشيخ جعفر هذا الموضوع في قصيدته "المسافرة" فيقول:

كانت تجئ إليه شاحبة صغيرة
تندس في شفتيه بسمتها وتلتف الضفيرة
في كفه العطشى ويحتضنان بعضهما طويلاً
وتذوب بين يديه والظلمات تمتص الأصيلا
عبر الشحوب الكستنائي الغريق في حمرة تذوي
"صديقي آه قبلني طويلاً".
كان التفاف الكستناء وعتمة الليل العميق
شهود حبهما، وكانا يرحلان في زرقة الأفق الشرود
أو يقضيان عشية السبت الطويلة يرقصان
في ليل مقهى عاصف بالجاز. كان لشعرها عبق الورود
كانت تجئ إليه يثقلها الحنان
في دفئها وعبير نهديها وسمرة ساعديها ورحيل نجم متعب في مقلتيها
ثم اختفت عنه ولا يدري لأين
ببساطة لم تأت في الميعاد. كانا عاشقين
والحب في هذا الزمان مسافر يأتي ويرحل فجأة عنا ولا ندري لأين.

وهي قصيدة تكتسب قدرتها على التأثير من التفاصيل الواقعية التي يوردها الشاعر في بداية القصيدة ووسطها، ثم من تلك النهاية المعبرة – تدعمها التقفية – والتي تصور كيف تنتهي قصص الحب في عصرنا.

ونعود إلى مصر فنجد أن الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، صاحب ديواني "قلبي وغازلة الثوب الأزرق" و"حديقة الشتاء"، من أعمق شعرائنا اهتماماً بعاطفة الحب ومتضمناتها. إن في شعره شحنة قوية من المعاناة، تمس أعماقاً غائرة في نفس القارئ، فتدرك أن وراء هذه الكلمات عقلاً يفكر وروحاً مرهفة تحس. وهو رومانتيكي ولكن على نحو عصري، يستفيد من معطيات العصر، ومن قراءات الشاعر الواسعة. يقول في قصيدته "الملاح وحوريات البحر":

كذب. ما كان الحب لينقذ من طيش الموج سفينة
ما لم تصحبه الحكمة
يا ملاح الحب الساذج
وظننت البحر إذا ثار تهدئه البسمات
يكفي أن تلمس بالإصبع شعر الريح
حتى ترقص جذلى فوق شراعك
يكفي أن تضع المجداف على ظهر الموج
حتى يسعى الشاطئ نحو الزورق
يكفي أن تبصر وجهك أي أميرة
حتى تجمع كل كنوز البحر في صندوق ذهبي
قربان محبة.
عبثا يا ملاح الأحلام
كانت رحلتك إلى عرض البحر
فالساحرة الشوهاء
ذات الصوت المنسوج من المخمل
من وعدتك بقصر من مرمر
ووسائد من ريش الطير

تسكن جزر النار
تدخر لأحلامك مقصلة حمراء
وستمسخ كل قصور المرمر
حجراً أسود.
لو كنت قوياً كالسارية المرتفعة
ما مالت سفنك يا ملاح الأحلام
لأشحت بوجهك
ومضيت بعيداً عن حوريات البحر
عن أغنية السيرينيس
لم تحمل حكمة أوديسيوس
فلتذبح أحلامك قبل الميناء
فوق الحجر الممسوخ الأسود
ما عاد لرحلتك الحمقاء بقية.
جنت ريح الليل.

إن هذه الأبيات الجميلة لا تفهم إلا إذا وضعنا في أذهاننا الأسطورة التي تشير إليها: أسطورة أوديسيوس (أو يولسيز) كما رواها هوميروس في الكتاب الثاني عشر من الأوديسية.

فقد حاولت السايرينيات أو حوريات البحر أن يفتن يوليسيز عن العودة إلى جزيرته إيثاكا وزوجته المخلصة بنيلوبي بغنائهن الساحر. ولكنه سد آذان رجاله بالشمع، وربط نفسه إلى صاري سفينته، حتى لا يندفع في أثرهن. وقد لا يعلم القارئ العربي أن هناك معالجة عصرية لهذا الموضوع ذاته، في مسرحية ذات فصل واحد كتبها الدكتور رشاد رشدي بالإنجليزية عن أوديسيوس، ونشرتها مكتبة الأنجلو مع أربع مسرحيات أخرى له بالإنجليزية، كما مثلت على مسرح جامعة ييل بالولايات المتحدة الأمريكية، حين كان الدكتور رشدي أستاذاً زائراً هناك. وكما وفق أبو سنة في هذه القصيدة، فإن هناك قصائد حب أخرى جيدة للشعراء عبد الوهاب البياتي، ومحمد مصطفى بدوي، وفاروق شوشة، ومحمد عفيفي مطر، ونصار عبد الله، وأمل دنقل وغيرهم.

ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢... والشعر المعاصر

ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢... والشعر المعاصر

يخطئ من يظن أن الشعر، سيد الفنون وأنبلها، مجرد مسجل للحياة السياسية أو معلق على الأحداث، يرصد تطوراتها ويتابع أحدث ما جد فيها، فهذه وظيفة وسائل الإعلام القائمة على التعبير المباشر، بينما الشعر - كأي فن آخر - خلق موضوعي يتأثر - ولا محالة - بما تمر به الأمة من أحداث، ولكنه لا يعبر عنها تعبيراً مباشراً وإنما يحيلها إلى شئ جديد، لا انفصال بينه وبين رؤية الشاعر للحياة وقراءته في كتابها، ومن ثم يكتسب الحدث السياسي أبعاداً أغنى وأعمق وذلك حين يلتحم بالذات الفردية التي هي - في عين الوقت - ذات الجماعة.

وعلى هذا الأساس لن نعني، في هذه السطور، بالانعكاسات المباشرة لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على شعرنا الحديث، حيث أن نبرة التعبير المباشر ترتفع في قسم كبير من هذا الشعر ولا تجعل له كبير قيمة. وإنما يعنينا - قبل رصد التواريخ ومتابعة الأحداث - أن نرى: إلى أي حد أثرت هذه الثورة في وجدان الشاعر وعقله الخالق؟ وعلى أي نحو شكلت حساسيته وأضافت إليها أبعاداً جديدة؟

إن أول ظاهرة تلفت نظر الدارس هي أن ثورة ٢٣ يوليو قد غرست في الشعراء نزوعاً إلى الثورة على عمود الشعر التقليدي بعد سنوات من العقم الفني والجدب الوجداني، وبعد أن صار العروض القديم - إثر وفاة شوقي وحافظ والبارودي - عاجزاً عن احتواء نبض حياتنا الجديدة وغلا في أعناق الشعراء، ولم يعد من المقبول أن يحكمنا الخليل بن أحمد والأخفش من قبورهما، وألا نستفيد من منجزات الشعر العالمي الذي قطع أشواطاً بعيدة نحو حرية التعبير، تاركاً شعراءنا - منذ العصر المملوكي والعثماني - يدبجون الرسائل الإخوانية، ويرسفون في قيود المحسنات اللفظية والبديع، ومحاكاة الأقدمين غافلين عن الأعماق التي يمكن للشعر أن يصل إليها، إذا تناول الشاعر مادته بالجدية اللازمة، وضاربين صفحاً عن عنصر الفكر الذي لا غنى عن توافره في أي فن عظيم.

وعلى هذا يمكن أن نقول إن الثورة قد غيرت، على نحو غير مباشر، من مفهومنا للشعر ولوظيفة الشاعر: فلم يعد صناجة تقول ما لا تؤمن به أو نديماً في المجالس مسامراً، وإنما صار مؤشراً يومئ إلى فكر الأمة ووجدانها، وقرن استشعار بما هي مقبلة عليه. إن الشاعر يمثل أعلى نقطة للوعي في عصره، وإن اختلفت أدواته – بطبيعة الحال – عن أدوات العالم أو الفيلسوف. فهو لا يتعامل مع المجردات ولا يعالج أرقاماً وإنما مادته هي الوعي والوجدان ملتحمين، وهي الخبرة الإنسانية بكل تعقدها في عالم يجنح كل ما فيه إلى مزيد من التعقد والتشابك.

شعرنا الحديث إذن ثورة: هو ثورة على العروض القديم وعلى مفاهيم الشعر البالية، ودعوة لنقل الإنسان العربي إلى حضارة القرن العشرين ونقد لجوانب التخلف في واقعنا، يعمد إلى استلهام الجوانب المشرقة من التراث وإلقاء الضوء على الأركان المظلمة، بغية إحداث التغير أولاً في نفوسنا – البؤرة الأساسية لكل ثورة – وإرهاف إحساسنا بما في حياتنا من جوانب بحاجة إلى التغيير.

ومعنى هذا أن الذين يهاجمون الشعر الجديد (وقد انكمشوا الآن كثيراً) عاجزون عن إدراك الصلة العضوية بين هذا التجديد الفني ونزوع الإنسان العربي إلى خلق حياته من جديد، وتبرئتها من تهمة العقم والإجداب. ولهذا التجديد عدة أركان:

فهناك – من ناحية – محاولة الشعراء إقامة عمود للشعر جديد، وهي محاولة تضرب بجذورها في التجديدات العروضية التي ادخلها شعراء الأندلس في موشحاتهم، ومدرسة الديوان التي اشترك فيها العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري، ومحاولات الشعر المرسل الذي نظمه محمد فريد أبو حديد وعلي أحمد باكثير في مصر، ونازك الملائكة والسياب في العراق، منذ الحرب العالمية الثانية. ولا يعنينا هنا أن نتساءل: أي هؤلاء الشعراء كان له شرف السبق إلى التجديد؟ لأنها ليست مسألة أشخاص وإنما هي مسألة روح عامة سرت في الشعر العربي بمختلف أقطاره، ودعت القارئ إلى أن يتطلب من شعرائه أكثر مما اعتاد شعراء الأجيال السابقة أن يقدموه.

ولعل أبرز التجديدات الثورية هي ما عرف في لبنان باسم قصيدة النثر، على نسق بعض قصائد بودلير وأوسكار وايلد وإيمي لويل، حيث يستعيض الشاعر بالصورة المحلقة

واللغة المجنحة عن رتابة القافية وانتظام الوزن، وطبيعي ألا يروق هذا اللون لذوي الأذواق المحافظة ممن تربت آذانهم على قرعات طبل الشعر العربي الجهير، ولكنه - في الواقع - وتر جديد يضاف إلى قيثارة الشعر، ويصدر نغمات مختلفة عن كل ما تعودنا عليه، ومن ثم فهو - في رأينا - شكل مشروع، وطريق جدير بالاستكشاف على الأقل كي نرى إلى أين يفضي بنا.

ومن ناحية ثانية، ثار الشعراء على الجوانب السلبية في حياتنا وأعادوا النظر - بعد عشرين عاماً من قيام الثورة - في القيم التي نعيش بها ومدى التطابق بين ما تقوله ألسنتنا وما نفعله، بين النظرية والتطبيق، رامين بذلك إلى حل تلك الازدواجية التي لا تني تنشب أظافرها في عنق الإنسان العربي، وتخلق فجوة بين الواقع لديه والمثال، بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون.

هذا الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة يتحدث في صراحة عن النفاق الشعوري - أو اللاشعوري، وهو الأخطر - الذي ظل يتراكم في جوانب حياتنا حتى أدى إلى هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧، والذي مازلنا نجاهد حتى الآن لإزالة آثاره الضارة، وإرساء حياتنا على أسس جديدة من الصراحة والأمانة والنور:

قلنا إن الله إله واحد
وتهامسنا: إن الله كثير
قلنا إن الحب شفاء الأوجاع
وتبادلنا في الظلمة طاعون الحقد
قلنا سنقول الصدق
وقطعنا كل لسان صادق
قلنا لا يهزم قلب المؤمن
لا يدركه جزع في موقف
لكنا حين أتانا الأعداء
حاصرنا ثعبان الخوف
عبثا نبحث عن سيف شجاعتنا

حين كذبنا خفنا

وفرحنا بهداياانا من سوق الزيف

هذا قدر الكذابين

الخوف.. الخوف.

وكلنا يعرف قصيدة نزار قباني المشهورة "هوامش على دفتر النكسة" بما حوته من نقد مرير لجوانب التخلف في مجتمعنا. وليست هذه القصيدة – كما يظن الكثيرون – نقطة تحول في فن نزار، وإنما هي امتداد لقصيدته القديمة "خبز وحشيش وقمر" حيث عرض بجوانب التواكل والخدر في واقع الإنسان العربي، ودعاه إلى إثبات ذاته في معركة الوجود.

ومن ناحية ثالثة ثار الشعراء على شكل القصيدة العربية المسطح، كأنها آلة وحيدة الوتر، وطمحوا إلى خلق أشكال مركبة يمتزج فيها القلب والعقل والحدس، وتمثل تشابك الرؤية الحديثة وتداخلها، ومن ثم كتبوا قصائد أشبه بالموسيقى السيمفونية في تنوع آلاتها وتعدد أصواتها وقدرتها على احتواء شتى الحالات النفسية وممارسة قوى التفكير في الانتقال من نغمة إلى أخرى، بل الثورة على قوانين الهارمونية القديمة – كما فعل سترافنسكي وشونبرج – وخلق موسيقى لا مقامية تنطق بتمزق هذا العصر وافتقاره إلى الإيقاع.

هذا أدونيس – وهو عندي أعظم شعراء العربية اليوم – يكتب في قصيدته "مزمور":

مزدوج أنا مثلث، أنقش وجهي على الريح والحجر،

أنقش وجهي على الماء، أسكن في ثنية الأفق،

أسكن الأفق، وعلى جبيني قناع من الموج

والبحر توأمي وشبيهي

أتجه نحو البعيد والبعيد يبقى

هكذا لا أصل ولكنني أضئ

إنني بعيد والبعيد وطني

هل هذا شعر؟ سوف يقول القارئ التقليدي. وهل يمكن أن يخلو الشعر من المنطق؟ كيف يستقيم أن يكون الشاعر مزدوجاً ومثلثاً في آن واحد؟ ألا يتنافى هذا مع أبسط قواعد المنطق؟ إن للرؤية الحديثة - كما تعلمنا من شعر إليوت وباوند وسان جون برس وغيرهم - منطقاً خاصاً بها هو منطق الخيال الذي يتجاوز المنطق العادي ويقيم الصلة بين أشد الأمور تباعداً كما يفصل بين أكثرها تقارباً، بما يلائم الأثر الذي يريد الشاعر أن يحدثه.

وما الذي يريد أدونيس أن يقوله هنا؟

إنه يعبر عن طموحه إلى كل ما هو بعيد ولا سبيل لأن ينال: "البعيد وطني". وهذا التوقان إلى كسر حدود المكان والزمان، أو الآن والهنا، من أبرز خصائص الثورة الشعرية الجديدة.

كذلك يعمد الشاعر الجديد - تكثيفاً للأثر وتحميلاً لكلماته بأكبر قدر ممكن من الشحنات الوجدانية والدلالات الفكرية - إلى استخدام الرمز والأسطورة: ومن هنا كانت تلك الإشارات الكثيرة التي نلتقي بها عند شعرائنا المحدثين: إن تموز عند السياب، والخيام وعائشة عند البياتي، والحلاج عند صلاح عبد الصبور، ولعازر عند خليل حاوي، وأنباد وقليس عند عفيفي مطر، وارمياء عند كمال عمار، وزرقاء اليمامة عند أمل دنقل ليسوا إلا رموزاً مفعمة بالمعنى وقادرة على الإيحاء يستخدمها هؤلاء الشعراء كمعادل موضوعي للوجدان الذي يريدون إثارته في القارئ، أو كأقنعة يستخفون من ورائها لأنهم يكرهون التعبير المباشر ويرون مع النقاد المحدثين أن الرمز والإيحاء هما لغة الشعر وليس التقرير والتصريح.

لم يكن صدفة ألا تحدث هذه الثورة في شعرنا الحديث إلا بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، ولم يكن صدفة ألا تكون كل إرهاصات الشعر الحديث - قبل ذلك التاريخ - إلا مكتومة مهموسة. فالثورة التي حررت الإنسان المصري سياسياً واجتماعياً هي ذاتها التي أشعرت الإنسان العربي بوجوده ودفعته إلى تحقيق ذاته وإلى محاولة خلق فن رفيع يليق بالمستوى الحضاري الذي يطمح إليه، إذا صدق عزم الشعراء على استكمال أدواتهم الفنية والعكوف على مهنتهم بتكريس وإخلاص. فليس الشعر دعاية، وإنما نبوءة. وهو لا يسير في ركاب الأحداث السياسية وإنما يسبقها ويستشرف ببصيرته النافذة اتجاه الأحداث. إنه نقطة اللقاء بين الوجدان الفردي والوجدان الجماعي، بين ضمير الشاعر وروح الأمة.

شعراؤنا المعاصرون.. ماذا قالوا عن القناة؟

شعراؤنا المعاصرون.. ماذا قالوا عن القناة؟

بديهي أنه عندما يتحدث الشاعر عن قناة السويس فإنه لا يتناولها باعتبارها ظاهرة جغرافية أو إنجازاً هندسياً، وإنما يحملها بالدلالات المعنوية – من ذكريات وآمال ومخاوف – بحيث تستحيل إلى "استعارة فنية" أو رمز مكافئ له رصيده الوجداني في النفوس.

وقد كان الاهتمام بقناة السويس يتجدد دائماً مع اشتعال القتال على ضفافها في حروب ١٩٥٦ و١٩٦٧ و١٩٧٣. ولم يكن هذا الاهتمام مقصوراً على مصر، وإنما امتد ليشمل أكثر من قطر من أقطار العروبة. فعندما حدث العدوان الثلاثي على مصر في عام ١٩٥٦ كتب الشاعر الأردني عبد الرحمن رباح الكيالي:

أنا.. من أنا عند (القنال)؟
شُعل تضئ على الرمال
أنا للعروبة فجرها الوضاء رفاف الظلال
أنا شعب مصر جدارها المصيوب من عزم الرجال
سأجرع الباغين أنفاساً كمسنون النصال

وكتب الشاعر كمال عبد الحليم أغنيته المعروفة:

دع سمائي فسمائي محرقه
دع قناتي فمياهي مغرقه
واحذر الأرض فأرضي صاعقة

ولم يكن شعر العامية أقل اهتماماً بالقناة من شعر الفصحى، عمودياً كان أم جديداً. فقد أصدر صلاح جاهين قصيدة طويلة عنوانها "موال عشان القنال" (أغسطس ١٩٥٦) استعرض فيها ظروف حفرها، وما بذله المصريون من عرق وجهد ودماء في

وصل البحر المتوسط بالبحر الأحمر، ثم أجرى حواراً بين إيدن – رئيس وزراء بريطانيا في ١٩٥٦ – وشعبان وعوضين وجابر ومحمود الذين يمثلون الإنسان المصري العادي الذي يرفض أكاذيب إيدن ودعوته إلى تدويل هذا المجرى المصري تاريخياً وجغرافياً.
يقول إيدن في قصيدة جاهين:

إزاي قناة السويس يا إخواننا تتأمم؟
ده موش كلام. أمال إحنا إزاي حانتسمم؟
ناكل منين؟ بعد ما عدمناكي يا أسهم؟
ما فيش كلام زي ده. يالا ابعتوا الأسطول
يقف قصاد مصر. عند الأمر يتقدم

فيرد عليه شعبان:

باردون يا إيدن أنا راجل على قدي
لكن حاجاوب عليك وآخد معاك وادي
مين اللي شال بالغلق على كتفه؟ مش جدي؟
مين اللي سف التراب والوحلة؟ مش جدي؟
مين اللي مات م البلاوي الزرق؟ مش جدي؟
والميه دي ماشيه فين؟ مش ماشيه في بلادنا؟
خلاص يا إيدن آديني قلت لك ردي .

ولصلاح جاهين في ديوانه "عن القمر والطين" قصيدة أخرى عن توسيع القنال بجهد المهندس المصري وبراعته.

ولكن انتصار أكتوبر ١٩٧٣ هو الذي فجّر ينابيع الإلهام في قلوب الشعراء، خاصة وقد اقترن بعملية العبور التي انعكست في كل أدبنا: مقالة وشعراً وقصة ومسرحاً. فرأينا الشاعر حسن فتح الباب يصدر ديواناً عنوانه "ذكريات على ضفاف القناة" (أغسطس ١٩٧٥). كما صدر له قبل ذلك بشهور ديوان "حبنا أقوى من الموت" (يناير ١٩٧٥). والقصيدة الأولى فيه عنوانها "إلى الملتقى يا نخيل السويس":

كأن قناة السويس عليها من الصفو روح الإله

وأصداء شدو بعيد وذكرى وداع

كأن لم تكن أمس فيها الدماء

رياحاً تفجر أعتى القلاع.

وواضح تغير النغمة في هذه الأبيات: فقد أصبحت القناة - بعد انتصار المقاتل المصري - رمزاً للصفاء الجميل، كأن روح الله تباركها، وهي تسري بين رمال الصحراء همزة وصل بين القارات، ومصدراً للخير والرخاء.

٦ أكتوبر ١٩٧٣ والشعر المصري

٦ أكتوبر ١٩٧٣ والشعر المصري

غزير حقاً هو الحصاد الشعري الذي أثمرته معركة السادس من أكتوبر ١٩٧٣. حسبك أن تراجع مجلاتنا الثقافية (الهلال - الزهور - الثقافة - الثقافة الأسبوعية - الطليعة - الكاتب - الجديد) الصادرة منذ ذلك التاريخ، لكي تقع على عشرات القصائد. وحسبك أن تراجع مجاميع الشعر المنشورة خلال عامين لكي تجد من بينها "الحلم والعبور" و"ذكريات على ضفاف القناة" لحسن فتح الباب و"المحاربون" لمحمد إبراهيم أبو سنة و"طلقات الأشعار" لمحمد محمود عبد العال و"أوراق من حديقة أكتوبر" لفاروق جويدة و"يوميات مقاتل في الجيش الثالث" لإمام سيد مصطفى و"مسجل مستعجل من سيناء" لماجد يوسف و"إشراق وعملاق في طريق النصر" لفؤاد إسماعيل الكاشف. كما أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب قصائد من وحي ٦ أكتوبر تحت عنوان "العبور إلى المستقبل" لستة عشر شاعراً هم:

إدوارد حنا سعد وعلي محمد الزامل وحسن فتح الباب ومحمد أحمد العزب وعلي السيد الباز ومحمد علي أحمد وأحمد أحمد العجمي وسيد أحمد رضوان وعباس بيومي عجلان وعبد الحميد محمود عبد الحميد وعبد الغني درويش وعبد الكريم الطهطاوي ود. عزت شندي موسى ومحمد فريد عبد الخالق ومحمود العتريس ونجاة شاور عوض الله.

لكن الكم وحده لا يعني شيئاً كثيراً، فليس أيسر من أن يستحيل حدث تاريخي كهذا إلى مناسبة لقول الشعر، أو نظمه، وقد حدث هذا فعلاً في كثير من قصائد "العبور إلى المستقبل" وقصائد المجلات التي لم تتعد مرحلة التسجيل للمعركة بأسلوب تقريري مباشر، تغلب عليه العبارات الحماسية الإنشائية، والكلشيهات المحفوظة، مما كنا نظن أن الشعراء أنفسهم - دع عنك القراء - قد ملوه ومجته نفوسهم منذ زمن بعيد. ولكن للعادة - فيما يبدو - سلطاناً على النفوس ينزع بأصحابها إلى التكرار - كأنما تحت وطأة حواز قهري - وإلى التماس الدروب المطروقة، لأنها آمن وأهدى معلماً، وتنكب سبل الكشف والريادة،

رغم أن الشعر – من بين جميع الأجناس الأدبية – أحوجها إلى الجدة والبكارة، وأقلها صبراً على التوسط الذي لا يرتفع إلى مرتبة الامتياز.

الكيف، إذن، هو المعيار الأول للحكم على أي شعر، لا بل هو المعيار الأوحد. ليس يعنينا أن تكون معركة أكتوبر قد أوحت إلى مائة شاعر بمائة قصيدة، وإنما يعنينا أن تكون قد أخرجت قصيدة واحدة تستحق هذا الاسم. وهي، لحسن الحظ، قد فعلت.

فثمة ما لا يقل عن عشر قصائد أوحت بها المعركة، ودخلت ديوان الشعر العربي الحديث – إن كان لمعاصر أن يصدر مثل هذا الحكم – أو هي، على الأقل، قد دخلت تاريخ أصحابها باعتبارها من خير ما كتبوا وهي تشترك جميعاً في كونها تجاوز الحدث وتعلو عليه، تحيله إلى شعر ولا تكتفي بتأمله شعرياً. إن الفعل هنا يستحيل إلى كلمة، والكلمة بدورها تستحيل فعلاً، ومن عناقهما تتولد الكلمة – الفعل، اللوغوس – البراكسيس، التي تلقي ضوءاً جديداً على الحدث واللغة سواء بسواء.

صلاح عبد الصبور

من هذه القصائد الجيدة قصيدة "رسالتان" لصلاح عبد الصبور، وقد نشرت في جريدة "الأهرام"، ويبدؤها الشاعر بقوله:

تمليناك حين أهل فوق الشاشة البيضاء وجهك يلثم العلما
وترفعه يداك لكي يحلق في مدار الشمس حر الخفق مقتحماً
وكان الوجه مبتسماً
ولكن كان هذا الوجه يظهر ثم يستخفى
ولم ألمح سوى بسمتك الزهراء والعينين
ولم تعلن لنا الشاشة نعتاً لك أو اسماً
ولكن كيف كان يسعك اسم يحتويك
وأنت في لحظتك العظمى
تحولت إلى معنى كمعنى الخير
معنى الحب معنى المجد معنى النور

أحمد عبد المعطي حجازي

ومن باريس يرسل الشاعر حجازي إلى مجلة "الطليعة" (يونيو ١٩٧٥) ثلاث قصائد تخبرنا ملحوظة تتقدمها أنها "تعبر عن انطباعات الشاعر في الحنين إلى شعبه من خلال لقاءاته بالجرحى من أبطال حرب أكتوبر الذين يعالجون بمستشفيات فرنسا". وتبتعد القصائد عن التعبير المباشر لتبلغ مستوى فنياً رائعاً.

حسن فتح الباب

ويقدم حسن فتح الباب إضافته الخاصة إلى شعر المعركة حين يصور في قصيدة "لحن أكتوبر" (مجلة الزهور، إبريل ١٩٧٤)، بغنائيته العذبة، حلمنا بالمستقبل، وذلك من خلال دورة الفصول التي سوف تجلب - حتماً - الربيع:

فلتفتحي الشواطئ المستغلقة
ها هو يأتي عاتياً وغازياً
يقتلع الأسوار والصخور
وينشب الأظفار في مدائن الصقيع
ليغرس الأشواق والبذور
ولينهدم جدار مبكاهم
على حقول الملح والنجيع
موعدنا مع القوافل المسافره
إلى حدائق المدينة المنورة
موعدنا مع الربيع

شعراء آخرون

ويصور محمد إبراهيم أبو سنة في قصيدته "المحاربون" (مجلة التحرير ١٥ فبراير ١٩٧٤) كيف خرج كل ما في مصر يحارب: الأنهار والشجر والقمر والعيون والنيران والصخور والنبات، فقد دنت "ساعة انتقامنا" بعد صبر طويل.

والشاعر محمد أبو دومة صاحب "حينما يتكلم الصمت" (مجلة الزهور، سبتمبر ١٩٧٤) يوجه - بأسلوبه البدوي الجزل الفخيم - الخطاب إلى الشهيد محمد عبد الجواد أبو دومة أحد شهداء أكتوبر، وينحت مفرداته من صخور اللغة، كأنه أحد شعراء العصر الأموي، إلى جانب موسيقى جهيرة قوية كقرعات الطبل.

وحسن النجار في "الرقص في عرس القبيلة" (مجلة الطليعة، فبراير ١٩٧٤) يسير على درب أدونيس ومحمد عفيفي مطر، دون أن يمحو ذلك أصالته، ويكتب عن الإنسان المصري وكيف امتشق السيف، وتعمد بالنار، ونازل المنية.

ويخط أحمد الحوتي "كتابة بخط يدي فوق شاهدة المقاتل محمد خليفة" من شهداء الجيش الثالث (الطليعة، ديسمبر ١٩٧٤). وهو، كحسن النجار، طاقة شعرية أصيلة، تطاوعها الأوزان، وإن لم يكن النصف الثاني من قصيدته في مثل جودة النصف الأول.

إن ما يلفت النظر في هذه القصائد كلها كونها - وإن اتحدت في المنطلق - تحمل سمات أصحابها المميزة، بحيث لا يشتبه عليك شاعر بشاعر، ولا يمكنك أن تضع بيتاً مكان بيت، على النقيض من قصائد التقليديين التي تمتاح من نفس البئر، ولا تمثل شيئاً من الذاتية الخلاقة. وقفة الشعراء الذين أوردناهم أمام معركة أكتوبر كوقفة مجموعة من المصورين أمام منظر طبيعي: كلهم يرسم نفس الشيء، وكلهم يرسم شيئاً مختلفاً، لأنهم - وإن اتحدوا في الموضوع - أفراد متفردون، لكل منهم عالمه الداخلي الخاص وخبراته الفنية المستقلة، فالشجرة عند (أ) غير الشجرة عند (ب) وإن كان مصدر إلهامهما واحداً في الطبيعة، لأن الشجرة حين ترتطم بالوعي المتفرد تغدو شيئاً جديداً، لا يتكرر، وما الفن - كما كتب بيكون منذ أربعة قرون - سوى مزيج من الإنسان والطبيعة، أو هو - بلغة الفلاسفة المحدثين - ثمرة لقاء بين الذات والموضوع، الداخل والخارج، الوجود لذاته والوجود في ذاته، أو الوعي وموضوعه.

وقفة مع شعراء السبعينيات

وقفة مع شعراء السبعينيات

لا أحسبني من أعداء الحداثة الشعرية ولا من الواقفين ضد شعراء السبعينيات ومن تلاهم. ففضلاً عن الحقيقة الماثلة في أن بعضهم من أصدقائي (وهو جانب شخصي لا يدخل في مجال النقد الأدبي)، فإني قد نوهت بأعمالهم في عدد من الكتابات والندوات. وقد ترجمت إلى الإنجليزية قصائد لحلمي سالم، والراحل علي قنديل، ورفعت سلام، ووليد منير، وجمال القصاص، وبهاء جاهين، ومحمد أبو دومة، وفريد أبو سعدة وذلك في مجلة "ألف" (العدد ١١، ١٩٩١). لكن الوقت قد حان لدعوة بعض - ولا أقول كل - هؤلاء الشعراء إلى وقفة جادة.

ففي عدد مايو ١٩٩٣ من مجلة "الثقافة الجديدة" يقول الشاعر عبد المنعم رمضان: "الشعر المصري في محنة إذا كان ممثلوه هم فاروق شوشة وأبو سنة وأحمد سويلم إلى آخر السلسلة". ثم يقول: "لا يمكن أن تكون لي معارك مع من ذكرت لأنهم ببساطة خارج جسدي ومعاركي كلها داخل جسدي، يمكن أن تكون مع أدونيس وعبد الصبور والسياب ومطر حتى إدوار الخراط لأنهم موجودون ضمن خلاياي أما الآخرون فأنا لا أراهم".

إن عبد المنعم رمضان شاعر موهوب ذو أصالة، وقد وقفنا بجانبه - ولو فيما بيننا وبين أنفسنا - حين أثارت إحدى قصائده المنشورة في مجلة "إبداع" ضجة لاجترائها الفكري والتعبيري، ومازلنا - وسنظل - نقف بجانبه. ولكن هذه الأقوال غير المسئولة تلقي ظلالاً كثيفة من الشك على المنطلقات النقدية والإبداعية لبعض شعراء السبعينيات.

خذ، مثلاً، هذه النرجسية المسرفة وهذا التضخم في الوعي بالذات. يتحدث الشاعر وكأنما شوشة وأبو سنة وسويلم لم يوجدوا قط إلا لكي يغذّوا موهبته الفريدة ويدخلوا في مسامه. فكأن علة وجودهم هي السهر على صحته الشعرية الغالية! الخطأ هنا مزدوج، وهو خطأ علمي وأخلاقي في آنٍ: فهو - لسوء الحظ - قد فشل في تذوق ثلاثة من أهم شعرائنا المحدثين - بل من أهم شعراء العربية في هذا العصر، وهذا هو الخطأ العلمي.

ثم هو يخطئ خطأً أخلاقياً حين يجعل من الآخرين – متجاهلاً نصيحة كانط الثمينة – وسائل لا غايات . وإذا كان عبد المنعم رمضان لم يُدخل هؤلاء الشعراء في مسامه، فكل ما أستطيع أن أقوله هو أن بدنه يعاني من نقص جدي في بعض المواد الغذائية. وإذا كان على حد قوله لا يراهم، فإنه يعاني من قصر نظر شعري يحتاج إلى علاج، أو من طول نظر وذلك حين يرمي ببصره إلى آفاق المستقبل البعيد متجاهلاً إنجازات الحاضر، دع عنك إنجازات الماضي. وطول النظر، كقصره، داء وبيل كما يمكن أن يخبرك أصغر أطباء العيون.

إن شعر السبعينيات وما بعده – رغم مزاياه غير المنكورة – يعاني من عدد من العيوب الفكرية والفنية: افتقار إلى الشكل المنضبط – وكل حرية تستتبع بالضرورة عدداً من القيود التي يفرضها الشاعر على ذاته فرضاً ولا تُفرض عليه من خارج؛ هلامية التعبير والإيحاء الذي يفتقر إلى نواة صلبة من الدلالة يدور حولها؛ الإمعان في الغموض الذي لا يخفي وراءه عمقاً وإنما يخفي خواء محزناً؛ الاجتراء على المحرمات التقليدية دون أن يؤدي ذلك إلى استبصارات نافذة تبرر مثل هذا الاجتراء؛ الإيغال في الذاتية على نحو يقطع الجسور بينهم وبين القارئ العادي. وفي هذه الأمور كلها يتفوق عليهم عبد الصبور وحجازي ودنقل وأبو سنة وشوشة ومطر وسويلم. ففي أعمالهم توازن محمود بين الذات والموضوع، بين التقرير والإيحاء، بين الهم الشخصي والهم العام.

ومن المؤسف أن يوجد من النقاد من يغذّي هذه الاتجاهات النرجسية المريضة لدى شعراء السبعينيات بكتاباته. إن إدوار الخراط مثلاً (وهو من أعز أصدقائي منذ أكثر من أربعين سنة كما أنه في نظري أعظم قاص عربي – بعد نجيب محفوظ – بقيد الحياة اليوم، وواحد من أعظم النقاد) يزعم في تقديمه المشهور لعدد مجلة "الكرمل" المخصص للأدب المصري، أن أول اختراق حقيقي في الشعر العربي لم يحدث إلا مع شعراء السبعينيات، وأن كل من جاء قبلهم لم يكن – وإن لم يقل ذلك بالحرف – إلا تلمسات واهنة للطريق إلى الحداثة. ألا فليعلم الخراط ومن لف لفه أنه ليس في تاريخ الشعر العربي كله إلا ثلاثة اقتحامات حقيقية: الاقتحام الجاهلي العظيم، الاقتحام العباسي الذي تمثله أسماء المتنبي والمعري وأبي تمام وابن الرومي وأبي نواس، حركة الشعر الجديد بأكملها – بدءاً بالسياب ونازك الملائكة وانتهاءً بشعراء التسعينيات ومروراً بعبد الصبور

وحجازي وأدونيس والبياتي ونزار ومن تلوهم. ولا معنى لإفراد شعراء السبعينيات بهذا الشرف الريادي وكأن كل من سبقوهم لم يكونوا إلا حُجّاباً يعلنون مقدم الأباطرة الجدد!

لا أظنني أقول إلا معاداً من القول مكروراً حين أنبه إلى أن التيارات الشعرية أمواج متصلة لا تعرف الانقطاع. وشعراء السبعينيات – مهما ظنوا غير ذلك – قد خرجوا من عباءة هؤلاء الذين يثورون الآن عليهم. أهو قتل الأب بالمعنى الفرويدي؟ ربما، ولكن الرغبة في قتل الأب مرحلة من مراحل الافتقار إلى النضج، وهي آية مراهقة فكرية ونفسية آن لهؤلاء الشعراء – ومنهم الآن من شارف الخمسين أو جاوزها – أن يتحرروا منها.

إنه لا محاولات أحمد طه، ولا حدود الصباح عند أمجد ريان، ولا الورود المتخاصمة أو شموس الرخام عند جمال القصاص، ولا زبرجدات حسن طلب وسجعاته، ولا بائيات حلمي سالم وحائياته، ولا ورود فوضى رفعت سلام وإشراقاته (لاحظ، عرضاً، أن ديوان رنبو الذي يهيم هؤلاء الشعراء بالإهابة به لا يعني عنوانه، بالفرنسية، "الإشراقات"، وإنما يعني، ببساطة، "الصور الملونة"، وهي عبارة أقل إيحاءً بكثير) ولا ازدحام عبد المقصود عبد الكريم بالممالك، ولا ظلال الوقت والمسافة عند عبد المنعم رمضان، ولا كائنات على قنديل الطالعة، ولا قصائد محمد سليمان الرمادية وأحاديثه الجانبية، ولا أطوار وحشة محمد عيد وقبوره المنقضة ولا أعراس رماد محمود نسيم، ولا قصائد وليد منير للبعيد البعيد، ولا تباريح أوراد جوي محمد أبو دومة، ولا غزالة فريد أبو سعدة القافزة في النار، ولا متاهات محمد آدم الجسدية، ولا تعاشيق ماجد يوسف وآرابسكاته – وكثير من هذه الأعمال ممتاز وأصيل – تستطيع أن تصمد، في التحليل الأخير للمقارنة بمعلقة طرفة، أو لزوميات أبي العلاء، أو مدائح المتنبي، أو روميات أبي نواس من محبسه، أو خمريات أبي نواس. إن قرننا العشرين قرن متواضع الإنجاز بمقاييس الشعر الحقيقية، فلا البارودي وشوقي وحافظ ومطران ولا شعراء الديوان ولا المهجريون ولا شعراء أبولو قد ارتقوا إلى تلك الذرى، وبعيد بلوغ هاتيك جداً. أعلم أني بقولي هذا أستجلب على نفسي – والشعراء قوم كثيرو اللدد، سريعو الغضب، لا يحتملون نقداً مهما خفّ – غضب القديم والحديث، واليمين واليسار ومن هم بين بين. ولكن متى كان لاعتبارات المجاملة وزن حين يتعين على المرء أن يدلي بشهادته مقسماً – أمام ربة الفن – ألا يقول غير ما يعتقده حقاً وصدقاً؟

حول شعراء السبعينيات

رد على نقادي



حول شعراء السبعينيات

رد على نقادي

أثارت مقالتي المسماة "وقفة مع شعراء السبعينات" المنشورة في "أخبار الأدب" ١٩٩٣/٩/١٢ عدداً من ردود الأفعال إذ نُشرت على صفحات تلك الجريدة ثلاثة ردود عليها هي على الترتيب: "تمزيق الملابس" لمحمد مستجاب (١٩٩٣/٩/١٩)، "محنة نقاد الشعر" لأمجد ريان (١٩٩٣/٩/٢٦)، "كيف نفهم قضية شعراء السبعينات" لعبد الرحمن أبو عوف (١٩٩٣/١٠/١٧). وفيما يلي ردي على هؤلاء النقاد وغيرهم.

١. إدوار الخراط

لم يكتب إدوار الخراط رداً على مقالتي، ولكنه في لقاء شخصي بيننا عقب نشرها اتهمني بأني شوهت كلامه، ولم أكن دقيقاً في إيراد آرائه، مضيفاً إني مدين له باعتذار. ووجه إليّ – على باب بيته بالزمالك – كلاماً جارحاً من قبيل: هل يتعين عليّ – بعد ثلاثين عاماً – أن أعلمك أبسط مبادئ النقد؟ لا بأس سأجعل هذا كله دبر أذني، وأتقدم بهدوء إلى الرد عليه.

قلت في معرض عرضي لآراء الخراط: "إن إدوار الخراط.. يزعم في تقديمه المشهور لعدد مجلة "الكرمل" المخصص للأدب المصري أن أول اختراق حقيقي في الشعر العربي لم يحدث إلا مع شعراء السبعينيات، وإن كل ما جاء قبلهم لم يكن – وإن لم يقل ذلك بالحرف – إلا تلمسات واهية للطريق إلى الحداثة."

وهذا – بالحرف – ما قاله الخراط في مقالته بمجلة "الكرمل": "إن شعراء السبعينيات الحداثيين هم – وحدهم – الذين اقتحموا لأنفسهم مساحات جديدة – تماماً – على الشعر، في مصر، وهم أصحاب البدء فيه. ومازال في يقيني أن شعر التفعيلة – سواء أكان عمودياً أم غير عمودي – هو الذي وصل إليه غسق الحساسية التقليدية كلها،

التي سوف أعدها، على نحو عام، من الشعر الجاهلي، حتى شعر صلاح عبد الصبور، وحتى شعر أمل دنقل، وما يسمى "بالشعر الحديث" في مصر، قبلهم، ليس إلا من ملحقات مدرسة أبولو" الباهتة الأثر، مع تغييرات في الظلال، وفي الاتجاهات الاجتماعية. شعراء الحداثة السبعينيون، وحدهم، الذين كسروا – أخيراً – وثن تلك المقدسة الصغيرة، التي سميت بالتفعيلة، وجابهوا المسألة الشعرية، حاسمين على محوري: الشكل والمضمون، بالفصل بين المحورين". إلى أن يقول: "لذلك، أقول إن العمل الإبداعي في اتجاه الشعر الحقيقي ربما كان هو عمل هؤلاء الشعراء الشبان، لأول مرة، في مصر."

وللقارئ أن يقرر ما إذا كنت قد قوّلت الخراط ما لم يقله، أو وضعت في فمه آراء لم يجهر بها، وذلك بقدر ما يمكن المحافظة على المعنى وظلاله عند نقل القول من لغة كاتبه الأصلية إلى لغة الناقد.

٢. حلمي سالم

لم يكتب حلمي سالم رداً على مقالتي، ولكنه في لقاء شخصي بيننا سألني أن أوضح بعض النقاط في مقالتي، وتركزت أسئلته على ثلاثة أمور: ما الذي أعنيه (قلت له هذا شفوياً ولم يرد في المقالة) بأني من أنصار الحداثة الكلاسية؟

أو لم يسبق أن ردّ جيل سابق من النقاد المآخذ التي أخذتها على شعراء السبعينيات، من غموض وذاتية إلخ.. وذلك حين ظهر شعر عبد الصبور وحجازي لأول مرة فما لي أقبله ولا أقبل هذه الخصائص في شعر السبعينيات؟ وكيف يجوز أن أقارن شعراء السبعينيات بشعراء من عصور سابقة مثل طرفة والمتنبي؟

وحلمي سالم – إلى جوار كونه شاعراً وناقداً بارزاً – مدير تحرير مجلة "أدب ونقد" (في وقت كتابة هذه الكلمات) والمشرف على الصفحة الأدبية بجريدة "الأهالي". ورغم اختلافنا سياسياً وفكرياً حول أغلب المسائل، فإني أسجل هنا انه بلغ من السماحة الفكرية ورحابة الصدر ما جعله يدعوني مشكوراً للكتابة في هاتين المطبوعتين، وقد كتبت فيهما فعلاً، ونشر لي على صفحات "الأهالي" (١٩٩٣/١٠/١٣) قولي إني "عدو لليسار من قديم، لا يكاد يتفق في شئ مع أغلب كتاب "الأهالي" أو "أدب ونقد" أو "اليسار".

فيما يخص تساؤله الأول: هناك - في تصوري - حداثتان وربما أكثر. الأولى هي ما أدعوه بالحداثة الكلاسية ويمثلها -في الشعر الإنجليزي- و.ب. ييتس، وت.س. إليوت، وإزرا باوند. فهؤلاء الرجال ثوريون في الشكل، محافظون في المضمون. إنهم يستخدمون أكثر الأدوات التقنية جرأة، ولكن فكرهم السياسي والاجتماعي بعيد عن أن يكون ثورياً. هذه هي الحداثة التي أنا من أنصارها، وهي -بمعنى من المعاني- أقرب إلى الكلاسية القديمة التي كانت ثمرة عقائد راسخة ومجتمع ثابت ثباتاً نسبياً.

والحداثة الثانية - وهي أقرب إلى مزاج شعراء السبعينيات - يمثلها الداديون والسرياليون وشعراء الالتزام السياسي من الحداثيين: لوركا، ونيرودا، وبرخت، وإيلوار، وأراجون، وأودن، وريتسوس. فهؤلاء ثوريون في الشكل والمضمون جميعاً. والتفجير الذي يحدثونه في عالم اللفظ لا ينفصل عن التفجير الذي يريدون إحداثه في البنى السياسية والاجتماعية، والعلاقات الشخصية، ونظم الحكم، وآلات العيش.

وهذه هي الحداثة التي أرفضها لأسباب لا مجال هنا لشرحها منها ما هو إيديولوجي ومنها ما هو جمالي.

ويقول حلمي سالم: ما بالك ترفض صفات الغموض والذاتية في شعرنا، ولا ترفضها في شعر صلاح عبد الصبور وحجازي وغيرهما؟ وأقول: ليس غموض الستينيات كغموضكم. فالغموض في حد ذاته خاصة شعرية ملازمة لكل فن يرمي إلى استكشاف أغوار النفس، وحقائق الكون، ونقائض المجتمع. ولكن ثمة فرقاً بين غموض شفيف، إذا جاز التعبير، يفصح عما وراءه بعد جهد - كثير أو قليل - من جانب القارئ، وغموض هو أشبه بستار صفيق يقيم حواجز لا سبيل إلى اجتيازها بين الشاعر والمتلقي. إن غموض شعر الستينيات من النوع الأول، وغموض شعر السبعينيات من النوع الثاني.

انظر إلى هذه الأبيات من قصيدة أحمد طه المسماة "سعدي يوسف (٢)" من ديوان "الطاولة ٤٨":

"هذه الخرق استسلمت لمجيئي إليها، فأسلمت لحمي تجاويفها وانتظرت، إنها آفة الأقربين من الموت، عُرس الذي هو في السماء يصلي ويفتض كل المراثي التي كاتبتني، وهيأتها للدخول، وهيأتها للمجاعات قبلي.."

هذه أبيات غير قابلة للشرح وذلك، ببساطة، لأنها غير قابلة للفهم. إن البنية الشعرية هنا جسم مصمت، مقفل على ذاته، لا تنفتح قنوات الاتصال بينه وبين الخارج. كل لغة إشارة وإيحاء معاً، وفي الشعر تكون للإيحاء الغلبة. هذا حق. ولكن هذه الأبيات إيحاء خالص بلا لب إشاري. إنها مجموعة صور تدور في فضاء النص دون أن توجد قوة الجاذبية – المعنى النثري – التي تشدها إلى نواة صلبة. هذا شعر لفظي بالمعنى السيئ للكلمة: فغواية اللفظ تنفي المعنى من حدود القصيدة. هذا هو الغموض السيئ.

والآن انظر إلى هذه الأبيات من قصيدة صلاح عبد الصبور "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" (من ديوان "أحلام الفارس القديم") والمفروض أنها من قصائده "الصعبة":

"هل ماء النهر هو النهر؟"
"سقراطُ.. محقٌ حين تجرع كأس الموت وما فر؟"
"الميت، يحس دعاء الأهل إذا ما أودع في القبر؟"
"المرأة فخ منصوب، واحفظ وعظي
إن جئت لديها،
لا تأمنها، حتى لو جعلت فرش منامك
نهديها أو فخذيها"

إن الصعوبة هنا تزول متى أدرك المرء – ولا يُفترض في قارئ الشعر الحديث أن يكون جاهلاً – مجموعة المقولات الفكرية ومنظومة الأساليب الفنية التي تكمن وراءها. فالبيت الأول – كما أوضح الدكتور لويس عوض في تعليقه على القصيدة – يطرح أخطر سؤال في تاريخ الفلسفة: هل ماء النهر هو النهر؟ أو – بكلمات أخرى – هل المظهر هو الحقيقة أم أنهما أمران مختلفان؟ هل النهر هو هذا الماء الذي تترقرق مويجاته أمامي، وأسمع خريره، وألمس ذراته من الهيدروجين والأوكسجين في حالتها السائلة، أم أن له جوهراً آخر خبيئاً لا تدركه الحواس؟ والبيت الثاني إهابة بواقعة تاريخية معروفة هي شرب سقراط – مختاراً – سم الشوكران كما وصفه أفلاطون في محاورة "الدفاع". والبيت الثالث ينقل مرجعه الإشاري إلى المعتقدات الدينية الشعبية وعالم الخرافة الفولكلوري. أما بقية الأبيات فأشبه بمحاكاة ساخرة لنصائح الوعاظ وتحذيراتهم من كيد

النساء (حديثاً حدثتنا سلوى بكر عن كيد الرجال!) على نحو ما نجد في كتاب ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، والحكايات والحواديت، وعشرات النصوص من الأدب العربي.

حين يدرك القارئ هذه القوى المتفاعلة في النص تتبدد الصعوبة كما يتبدد الندى تحت أشعة الشمس.

وفيما يخص تساؤله الثالث فمن المشروع تماماً في رأيي أن نقارن بين شعراء السبعينيات وشعراء الجاهلية أو شعراء العصر العباسي الثاني أو أي عصر آخر. لقد علمنا باوند وإليوت أن ننظر إلى الأدب العالمي على أنه بنية واحدة متكاملة، وأن على الناقد أن يتزود بالنظرة التاريخية الشاملة التي تجعله يبسط كافة الآداب من مختلف العصور على المائدة، وكأنها خريطة مفتوحة، متزامنة بمعنى من المعاني. وقالا إننا بحاجة إلى معدة يمكنها أن تتمثل كلاً من هوميروس وفلوبير. ومن هذا المنظور التاريخي بدا لي أن إنجاز عصرنا الشعري أدنى من إنجاز عصور سابقة.

٣. محمد مستجاب

يبدأ مستجاب مقالته بهذه العبارات الساخرة التي لا تلبث أن تزداد جّداً حتى تكتسي مسحة منذرة بالشؤم في النهاية، وكأننا في إحدى مسرحيات يونسكو العبثية أو أحد أفلام هتشكوك التي تبدأ بزوجين سعيدين لا يلبثان - بعد دقائق من بداية الفيلم - أن يتحركا نحو الرعب والكارثة:

"في بسالة منقطعة النظير اخترق الدكتور ماهر شفيق فريد غبار المعركة الممتدة منذ سنوات تتصاعد مرة وتخبو مرات، واندفع ليدافع أو ليهاجم أو ليشعلها ناراً دون اهتمام بتكتيكات الدفاع والهجوم، وفي لطشة يد نحيفة [كنت أظنني بديناً!] غير مدربة لطم كل شعراء السبعينيات."

إلى أن يقول:

"دعك أيضاً من فكرة إعجاب الدكتور ماهر بلويس عوض وسلامة موسى ويوسف الشاروني وإدوار الخراط وغالي شكري وتشيعه لهم لحد التعصب غير الأدبي... طرف المعادلة الثانية يقع تحت طائلة صراع الأجيال، في حين أن طرف المعادلة الأولى يقع

بعيداً عن صراع الأجيال ويدخل في صراع آخر يمكن أن تشم رائحته بسهولة... إنما هي يا سيدي الناقد العزيز ترتدي الزي الأدبي، في حين تنام أسبابها غير الأدبية تحت هذا الزي، تماماً كما تطمر تعصبك لإدوار الخراط تحت حرية التقييم وشجاعة الذوق وبسالة النقد... إخفاء الأسباب التي لم يعترفوا بها كما لم يعترف ماهر شفيق فريد بأسبابه."

فات مستجاب أن يضيف أسماء: مجدي وهبة، وشفيق مقار، ونعيم عطية، ورمسيس عوض، ونبيل نعوم، ووديع كيرلس، ونبيل فرج، رغم أن إعجابي بهم مسجل على الورق مقرر، كما أن إعجابي بأدباء آخرين كثيرين - منهم الوثني، والمسلم، واليهودي، والبوذي، واللاأدري، والملحد - مسجل أيضاً مقرر. وقد لا يعرف مستجاب أن أقوى مؤثرين في حياتي العقلية - مهما بدا في هذا القول من غرابة - هما إليوت العريق في مسيحيته، وسارتر العريق في إلحاده. ما علينا، فكلامه دلالته واضحة، وفي القارئ فطنة، وفي فمي ماء إذ أقرأ هذا التعريض غير الكريم.

يا لصغار الأدباء! ويا لسلطان الهوى - دينياً كان أو سياسياً أو طبقياً - على النفوس! ويا لخيبة أمل المرء في أناس كان - حتى عهد قريب - يحسن الظن بعقولهم ونفوسهم وضمائرهم! يتهمني مستجاب هنا - ولنضع الأمور على المائدة بكل صراحة، دون مواربات - بالتعصب الديني. ها هي ذي كتبي الأربعة (ثلاثة كتب نقدية - أحدها بالإنجليزية - ومجموعة قصصية واحدة) وعشرات مقالاتي مبسوطة على صفحات الصحف والمجلات الأدبية المصرية (وأحياناً العربية) لأكثر من ثلاثين عاماً فهلا استخرج منها مستجاب دليلاً واحداً يؤيد هذه التهمة التي يرميني بها؟

قد كان أجدر بمستجاب أن يصون قلمه من التردي في هذا المستوى الهابط الذي لا يليق بالمستنيرين من العامة، فضلاً عن أن يليق بالمثقفين. هل فتش في صدور الناس وضمائرهم كي يعرف من المتسامح ومن المتعصب؟ وأسفاه للدرك الذي يمكن أن تنحدر إليه الأقلام حين تعوزها الرؤية الموضوعية، وتنساق للجانب الأدنى من غرائز النفس، وتغمط الآخرين حقهم لا لشيء إلا أنهم ولدوا - وهي حقيقة لا خيار لأحد فيها - على معتقد مختلف!

إن كاتب هذه السطور مسيحي معتز بمسيحيته، ولكنه أيضاً مغروس - بل مغموس حتى النخاع - في الثقافة العربية الإسلامية، قرأ القرآن الكريم وتأدب بآدابه، وقرأ السيرة النبوية العطرة فرأى في الرسول الكريم مثلاً أعلى للإنسانية في قمة تساميها وعظمتها، وقرأ الفكر الإسلامي - فلسفة وفقهاً وأدباً - فاستقر في نفسه منه احترام عميق لهذا الدين القيم الذي كان ثورة روحية دعت إلى التوحيد، وسوّت بين الناس من عرب وعجم، وأطلقت العنان للعقل كي يجول - كيفما شاء - بين السماء والأرض طلباً للمعرفة والسيطرة على قوى الطبيعة. إن الإسلام تصور كامل للوجود، دين ودنيا، وهو - كما كتب شكري عياد يوماً على صفحات مجلة "الهلال" - أجلّ كثيراً من أن يكون رجماً لزان أو قطعاً ليد سارق.

وهذا الكاتب الذي يرميه مستجاب بالتعصب له مقالة عنوانها "الغرب يقرأ مسرحية محمد (صلى الله عليه وسلم) لتوفيق الحكيم" في مجلة "الهلال" (أغسطس ١٩٧٨) على حين أنه، في حياته الأدبية الطويلة، لم يكد يكتب شيئاً عن التراث المسيحي الذي ينتمي إليه عقلياً ووجدانياً وروحياً، والذي رضع لبانه منذ نعومة أظافره، وهو تقصير يأسف الآن له، ويرجو الله أن يعينه على تلافيه فيما بقى من العمر، فإن لدينه وقومه حقوقاً عليه ينبغي أن تؤدي.

ولا يمنعني خلافي مع مستجاب من أن أسجل أن صاحب "من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ" و"ديروط الشريف" و"القصص الأخرى" ومجموعة مقالات "حرق الدم" واحد من آصل قصاصينا وكتابنا، وأنه يتمتع بموهبة عارمة، وسخرية لاذعة، وثقافة واسعة، ونثر عضليّ قوي يّعز نظيره بين معاصريه. والباب الشهري الذي يحرره في مجلة "العربي" (رغم نفوري من المجلات التي تصدر خارج مصر بعامة) آية في نضارة الرؤية والتعبير معاً.

٤. أمجد ريان

بدايةً أسجل شكري لأمجد ريان على عفة قلمه وتقديره الكريم الذي يفصح عنه قوله: "يضرب ماهر شفيق فريد مثالاً رفيعاً على المثابرة والجدية في عمله دائماً، وقد أثري حياتنا الثقافية بإضافة متميزة في مجال الترجمة، ونحن مهتمون بكتاباته، وإذا

اختلفنا معه في بعض الأحيان فهو اختلاف مفيد" ولعل في هذا رداً على قول عبد الرحمن أبو عوف عني: "ويبدو أن كتاباته قد رفضت من جانب شعراء السبعينات لأنها بعيدة عن إدراك وفهم إنجازهم".

وأعتقد أن أمجد ريان قد وضع يده على مكمن الخلاف بين شعراء السبعينيات وبيني حين تحدث عن "المسافة بين معطيات الكتابة الإبداعية الجديدة من جهة، وأصول المنهج الأكاديمي التقليدي من جهة أخرى". أجل لا شك في وجود اختلافات فكرية وذوقية ومزاجية بين شعراء السبعينيات وبيني. فأنا – كأستاذي الأكبر إليوت – كلاسي المنزع، وكأستاذي الأصغر أمين الخولي، مجدد محافظ في آنٍ. وفي مقابل محافظتي الذوقية يقوم ذلك الميل الجامح إلى التجريب عند شعراء السبعينيات.

إن الخلاف الأساسي بين أمجد ريان وبيني – كما يتضح من إنتاجه الإبداعي وكتاباته النقدية التنظيرية على السواء – يتمثل في أنه يؤمن بـــ "منطق الخيال الطليق" على حين أؤمن بـــ "منطق العقل المقيد"، وأعتبر الخيال أحد وظائف هذه الملكة، وليس بحال من الأحوال الوظيفة الوحيدة، أو حتى الأهم.

وهذا التقابل بين الخيال السريالي المنطلق والمنطق الأرسطي المحكوم أمر مألوف في الشعر والنقد الغربي منذ مطلع هذا القرن، بل منذ القرن الماضي. وقد تحدث عنه الناقد الأمريكي آيفور ونترز (١٩٠٠ – ١٩٦٨) وكان من أعدى أعداء الحداثة الشعرية التي يمثلها باوند، وإليوت، وولاس ستفنز، رغم أنه بدأ حياته بالتتلمذ للمدرسة الرمزية الفرنسية، ولهؤلاء الشعراء. وونترز ناقد قاطع الأحكام، دوجماطيقي اللهجة، يعبر عن آرائه "في صور أفكار نقدية صارمة لا تقبل المناقشة" على حد وصف أمجد ريان لي. يقول ونترز في مقالة عن الشاعر الإنجليزي ت. ستيرج مور نشرت في مجلة "هاوند آند هورن" (١٩٣٣):

"إن العيب الأساسي في الشعراء الذين أعقبوا الرومانتيكيين هو هجران المنطق، إما لأجل صورة غير مُقْنَعَة مما يدعوه مستر كنيث بيرك "التقدم النوعي" (أي التقدم المحكوم كليةً بالحالة النفسية) كما في "الأناشيد" (لباوند) أو كما في "آنا ليفيا بلورابلي" (لجويس) أو لأجل منطق زائف كذلك الذي يجده المرء... في تضاعيف قصيدة مستر

إليوت "جيرونتيون"... إن هجران المنطق عيب لسببين: فهو يمحو نصف خبرة الإنسان، ومن ثم يحدّ من مدى الشاعر وكثيراً ما يزيف شعوره. وهو استخدام غير اقتصادي للكلمات حيث لا يستخدم إلا نصف قوة الكلمات فحسب. وهذه الأنماط من الكتابة غير المنطقية تمثل الحد الأقصى للانفعالية غير النقدية للرومانتيكيين".

هذا هو المنطلق الذي أنقد منه شعراء السبعينيات: إنهم يضربون عرض الحائط بالبناء المنطقي رغم أن هذا البناء لم يجئ عبثاً وإنما هو ثمرة حكمة الأقدمين وخبرة أجيال طويلة. إنهم يصرون على البدء من جديد في كل مرة بدلاً من الانتفاع بتجارب من سبقوهم.

وشعراء السبعينيات حين يهجرون العقل سعياً وراء الحلم والرؤيا والهلوسة والكابوس والانخطاف وحالات الوجد الصوفي (كم مل الإنسان ألفاظ "رؤيا" و"مقام" و"موقف" و"مخاطبات" في شعرهم!) يفقرون شعرهم ولا يغنونه. ذلك إنهم يستخدمون جزءاً من ذواتهم (الجزء غير الواعي) بدلاً من أن يستخدموا الذات كلها بكافة أبعادها: الشعوري منها وغير الشعوري.

انظر مثلاً إلى هذه الأبيات من قصيدة "في المرايا كل وجه يطفو" للشاعر محمد سليمان (من ديوان "أحاديث جانبية"):

أرى سفناً...
ربما مدناً تشرخ البحر
أو كوكباً سابحاً
وأرى خلف ظهري مدائن مسكونةً بالعناكب،
ومفروشة بالكلام
أرى شجراً يتلولب في زرقة النار
وجهاً يرفرف في المشربيات
أضرحة تتناسل تغزو المدينة

ما القانون أو المبدأ المنظم الذي يحكم حركة الخيال في هذه الأبيات؟ لا قانون ولا مبدأ منظم، على قدر ما يمكنني أن أرى. هناك مجموعة من الصور (سفن، مدن، كوكب،

عناكب، شجر، نار، وجه، مشربيات، أضرحة) ولكنها لا تجتمع على إحداث أثر كليّ موحد، وإنما تتحرك كل صورة – بحكم التداعيات التي تراكمت مع الزمن حولها – في اتجاه مغاير.

قارن ما سبق بهذه الأبيات من قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي "العام السادس عشر" وهي أولى قصائد ديوان "مدينة بلا قلب":

وليالي عاميَ السادس عشر
كان حلمي أن أظل الليل ساهر
جنب قنينة خمر
تاركاً شعري مهدول الخصل
مطلقاً فكري في كل السبل
أتلقى الوحي من شيطان شعري
وعلى خدي دمعة
وعلى مكتبي الصامت شمعة
ترسم الظل على وجهي الكئيب
وهي تذوي في اللهيب
بينما التبغة تكوي اصبعي
وحنين غامض في أضلعي
لبحار، يلعب القرصان فيها!

إن مكونات الصورة الكلية هنا (قنينة الخمر، الشعر، الدمعة على الخد، الشمعة على المكتب، الظل، اللهيب، التبغة، البحار، القرصان) تتدفق كلها في مجرى شعوري واحد لترسم صورة لأحلام المراهقة وعذاباتها. الفرق بين سليمان وحجازي هو أن الصور عند الأول بمثابة أشعة تنطلق متفرقة فتتبدد في الهواء قبل أن تصل إلى وعي المتلقي، بينما الصور عند الثاني بمثابة حزمة ضوئية محتشدة مكثفة تنصب في بؤرة كاوية حارقة، تلذع القارئ وتوقظه على الانطباع الذي يريد الشاعر أن يولّده.

والفرق بين حجازي وسليمان هو الفرق بين ما دعاه كولودج – منذ قرابة قرنين – بالخيال والوهم. حجازي أداته الخيال، وسليمان أداته الوهم. وغنيّ عن البيان أن الخيال أرقى كثيراً وأعقد من الوهم.

٥. عبد الرحمن أبو عوف

لا أدري كيف أرد على عبد الرحمن أبو عوف فأنا رجل يحب أن يتوخى الإنصاف حتى مع خصومه، ولكن من الصعب أن يكون المرء منصفاً لرجل لا تستحق كتاباته غير الإهمال. سأضرب صفحاً عن مشاعري الشخصية، وأحاول أن أكون موضوعياً معه بقدر المستطاع.

الاختلاف بين أبو عوف وبيني اختلاف أساسي في الموقف والمنهج والنظرة والمزاج. هو ناقد يساري، وأنا معادٍ لليسار. ولكن ربما كان من المفيد أن أوضح هنا بعض الشيء موقفي من اليسار.

إن الماركسية – وهي أبعد نقطة بلغها الفكر اليساري – فلسفة شامخة البنيان، عميقة التأثير، جديرة – بدءاً – بالاحترام الذي ينبغي أن تُعالج به كل المذاهب السياسية والاجتماعية (لا أتحدث هنا عن تجاوزاتها عند التطبيق وكيف استحالت من محاولة لتحرير الإنسان من أغلاله إلى سجن كبير للإنسان). فماركس – مثل دوستويفسكي، ونيتشه، وداروين، وفرويد، وفريزر، واينشتاين، وإليوت، وسارتر – من صناع الوعي الحديث. ومؤلفاته (التي لا أدعي أني قرأتها كلها) حافلة باستبصارات نافذة، ومنطق محكم، ونقد تحليلي دقيق، كما أنها حافلة بتنبؤات خاطئة كذّبها الزمن، وتحيزات وجدانية غير مشعور بها.

ورفضي للماركسية قائم على عدة أسس: فلسفياً، أنا من أتباع الفلسفة المثالية، ولا أستطيع أن أقبل ماديتها الجدلية. دينياً، أنا مؤمن بالمسيحية لا أستطيع أن أقبل إلحاد ماركس أو وصفه للدين بأنه أفيون الشعوب (ولو أنه في الحقيقة قال هذه العبارة في معرض الثناء على الأديان، من حيث هي تخفيف من معاناة المسحوقين، لا الهجوم عليها). اجتماعياً، أنتمي من حيث المولد والوراثة والمصالح إلى الطبقة المتوسطة. وإذا كانت لي تحفظات قوية على طبقتي فإن لي تحفظات أقوى على الأرستقراطية

والبروليتاريا على السواء. استاطيقياً، أؤمن بمدرسة "النقد الجديد" التي تؤكد استقلال – ولا أقول انفصال – الفن عن كل الاعتبارات القومية والدينية والأخلاقية والاجتماعية. وواضح أن عبد الرحمن أبو عوف، في هذا كله، يقف مني على الطرف المقابل بحيث يستحيل اللقاء.

لكنني لا أنكر أن الماركسية – في أيدي بعض النقاد – يمكن أن تكون أداة مفيدة للكشف عن أبعاد من العمل الأدبي – والروائي بخاصة – وأنها منظور قيم إذا استخدم على الوجه الصحيح. لن ينكر إلا أحمق أهمية كتابات لوكاتش، وإرنست فيشر، وبرخت، وإدموند ولسون، وجولدمان، وريموند وليمز، وتيري إيجلتون.

وفي نقدنا العربي أنجب الفكر اليساري بعض أعمال نقدية قيمة: بعض كتابات مندور، ولويس عوض، وعلي الراعي، ومحمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، ولطيفة الزيات، وغالي شكري، ورضوى عاشور، وأمير اسكندر، وفاروق عبد القادر، وفريدة النقاش، وعبد المنعم تليمة، وسيد البحراوي، وأمينة رشيد، وبشير السباعي (على الأقل في بعض مراحل تطورهم).

قد تقول: وماذا عن عبد الرحمن أبو عوف، وإبراهيم فتحي، وإخوان ذلك الطراز؟ فأقول: إني إنما أتحدث عن "نقاد الأدب" لا عن كتاب المنشورات السياسية الذين يتخذون من الأدب مجرد "مناسبة" لنشر أفكارهم وحوازاتهم وأوهامهم.

اقرأ هذين الناقدين عن نجيب محفوظ أو يوسف إدريس أو غيرهما وأنا زعيم لك أنك لن تخرج منهما بشيء ذي بال عن هؤلاء الرجال من حيث هم "فنانون" يستخدمون اللفظ. إن أبو عوف، وإبراهيم فتحي نموذج للديماجوجية الفكرية التي مجّتها الأنفس بعد أن اتضح زيف مفهوماتها وخواء شعاراتها.

يكتب أبو عوف: "يقول ماهر شفيق فريد بغيبنة (؟) مزعجة وتعالي".

أما من مدرس للغة العربية في مرحلة التعليم الأساسي يعلم هذا الناقد أن الصواب "تعالٍ" لا "تعالي" بالياء؟ لكن إذا كان يوسف إدريس – تلك العبقرية الجاهلة – قد سمىّ أولى مجاميعه القصصية "أرخص ليالي" غير مدرك ضرورة حذف الياء الأخيرة، فهل يُستغرب أن يقع ناقد متواضع الموهبة، لا حظ له من العبقرية، مثل أبو عوف في خطأ مشابه؟

يشوه أبو عوف كلامي حين يقول "يرفض ماهر شفيق فريد" أعمال أحمد طه، وأمجد ريان، وجمال القصاص، وحسن طلب، وحلمي سالم، إلخ.. كلا، لست أرفض هؤلاء الشعراء، بل أنا قد قلت عن دواوينهم المذكورة في نفس الفقرة: "كثير من هذه الأعمال ممتاز وأصيل". ولكني قلت أيضاً إنهم لا يرقون إلى مكانة طرفة، وأبي العلاء، والمتنبي، وأبي فراس، وأبي نواس.

ولكن تكون الأمور واضحة أقول إن السبعينيات – في رأيي – قد أخرجت ستة أعمال على الأقل تستحق مكاناً في ديوان الشعر العربي الخالد: "الرعوي الذي فاجأ السهل" لوليد منير، "الغزالة تقفز في النار" لفريد أبو سعدة، "إشراقات رفعت سلام"، "آية جيم" لحسن طلب، "فقه اللذة" لحلمي سالم، "أنا بهاء الجسد" لمحمد آدم (الذي ربما تبين، في منظور الزمن، أنه أعظم شعراء السبعينيات جميعاً.)

يقول أبو عوف " نتساءل بدورنا إذا كان هذا موقفه فلماذا يعكف الآن على تقديمهم للقارئ الإنجليزي في ترجمة وكتاب يعلن عن إنجازه". عجباً!

إن الترجمة والنقد عمل علمي لا شأن له بما يحب الناقد أو يكره. والمثل الأعلى للناقد – ولو أنه لن يبلغه قط – هو أن يكون محايداً كالعالم في معمله. فعالم الكيمياء لا يفضل الذهب على النحاس، وعالم الرياضة لا يفضل الزاوية القائمة على الزاوية المنفرجة، وعالم الفلك لا يفضل المريخ على المشترى. وكذلك ينبغي أن يكون الناقد الأدبي بقدر المستطاع: قاضياً نزيهاً يحكم على كل عمل بمزاياه وعيوبه الخاصة، ويقيم له ميزاناً دقيقاً من الذوق والمعرفة والبصر.

إن هذا القول من جانب أبو عوف أكبر دليل على إغراقه في الذاتية، وافتقاره إلى الموضوعية، وهو الذي يتشدق بـــ "ضيق الأفق النقدي وتخلفه عن إدراك جوهر وجدلية وثورية هذه الإضافة المعاصرة في لغة ومبنى الشعر". أفلح إن صدق!

يقول أبو عوف "إن ناقداً جامعياً يسير بجانب الحائط" وأقول له بكل هدوء:

لو أني كنت ناقداً يسير بجانب الحائط لما أحدثت مقالة قصيرة لي كل هذا الصدى حتى ليجرد قلمه للرد عليها ثلاثة كتاب (أحدهم قاص كبير، والآخر شاعر مرموق، والثالث ناقد لا يؤبه له) هذا فضلاً عما أعرف أنها أثارته من تعليقات وهمهمات ودمدمات

وغمغمات وزمجرات وتعريضات وتلميحات في مجالس الأدباء دون أن تنتقل إلى طور الكلمة المكتوبة.

ولو إنني كنت ناقداً يسير بجانب الحائط لما كتبت في مجلة "الطليعة" – معقل الفكر اليساري – في عدد سبتمبر ١٩٦٩ – حين كان المد الاشتراكي في أوجه – ما نصه: "أؤمن بمذهب الفن للفن" وذلك في وجه التيار السائد وقتها. وما لبثت أن أتبعت ذلك بمقالة في عدد أكتوبر ١٩٦٩ من "الطليعة" عنوانها "دفاع عن مذهب الفن للفن". وكان لطفي الخولي وغالي شكري من السماحة بحيث نشرا لي هذا الكلام.

ولو أني كنت ناقداً يسير بجانب الحائط لما كتبت في جريدة المساء (١٤/١٠/١٩٨٨) عقب فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل مقالة عنوانها "هو أجدر الجميع بالجائزة." أقول فيها: "في اعتقادي أن هناك ثلاثة أدباء عرب يستحق كل منهم هذه الجائزة هم: نجيب محفوظ، وإدوار الخراط، وأدونيس". وعند الله أحتسب ما أصابني من رشاش من جراء هذه المقولة التي أتمسك بها، ولا أتزحزح عنها.

ولو أنى كنت ناقداً يسير بجانب الحائط لما كتبت في "أخبار الأدب" (١٠/١٠/١٩٩٣) أؤيد التطبيع الثقافي مع إسرائيل، بعد حل كافة المشكلات السياسية المعلقة حلاً كاملاً، وأؤيد اتفاق غزة – أريحا كما سبق لي أن أيدت – فيما بيني وبين نفسي – اتفاقيات كامب دافيد ومعاهدة السلام مع إسرائيل، ويشرفني أن أكون في هذا في صف واحد مع توفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، ولويس عوض، وحسين فوزي. لقد اتخذت هذا الموقف رغم أني أعرف جيداً أن الرأي الأدبي المصري يجمع – أو يكاد – على رفض التطبيع، وكنت أعرف أني بموقفي هذا أخرج على الإجماع وأخسر مودة أدباء أحترمهم وأعتز بصداقتهم.

يقول أبو عوف:

"لا يمكن أن يفهم ماهر شفيق فريد بعزلته مفاهيم وعقائد وأسلوبية ورؤية جيل السبعينات الشعري الذي عانى من ويلات مضاعفات هزيمة ١٩٦٧ وانهيارات المشروع الناصري للنهضة وحصاد الثورة المضادة والردة على مكتسباتها التقدمية، والمادة والتبعية للغرب والصلح مع إسرائيل وسيطرة ثقافة النفط والبترودولار الذي شوه المثقفين وعقم عطاءهم لخدمة السلفية والتخلف الذي تصدره مدن الملح."

إن "عزلتي" التي يتحدث عنها الناقد إنما هي عزلة عن ثرثرة المقاهي، ونميمة الأدباء، ومجالس التسلية ولكنها لم تكن قط عزلة عن هموم هذا الوطن التي لا أفتأ أتأملها وأقرأ عنها وأديرها فيما بيني وبين ضميري. لقد مررت بكل الأحداث التي يذكرها أبو عوف هنا، وعشتها بعمق، لأني أكبر سناً – قليلاً – من أغلب شعراء السبعينيات فمن المحتمل – مجرد احتمال – أن تكون رؤيتي لها أعمق، وحكمي عليها أصوب.

ولا يخطر لأبو عوف أن "عزلتي" ربما تكون نوعاً من الاحتجاج الصامت – حيث أني لم أدع قط بطولة سياسية، ولا مواقف تاريخية، ولا تظاهرت أبداً بأني مفرغ في قالب الأبطال والشهداء – على سلبيات التجربة الناصرية. لقد رأيت، كما رأى غيري، ما فيه الكفاية من الشعارات الكاذبة، والطموحات الخرقاء، والكلمات الجوفاء، والأحلام المجهضة. ورغم اعترافي بعظمة عبد الناصر، وإنجازاته الباهرة على الصعيدين الداخلي والخارجي، وتحويله مسار التاريخ إلى الأفضل على الجملة، فإني لا أستطيع أن أمنع نفسي من التساؤل: أي قيمة لبناء المصانع والجيوش والسدود إذا كان الثمن هو هدم روح الإنسان وذلك من خلال الحكم الشمولي، والدولة البوليسية، وفرض الرأي الواحد؟

– وأخيراً يقول أبو عوف: "ويبقى ما كنا لا نريد أن نتحدث عنه من دوافع خفية وتبادل منافع ليس لها علاقة بالشعر في الدفاع عن فاروق شوشة." إنه لمن المؤسف حقاً أن يتدنى الحوار الفكري إلى مثل هذا المستوى من الترهات الشخصية. ولكن لا حيلة لأبو عوف في ذلك، فهذا هو أفقه الفكري، وتلك حدود رؤيته للأمور، وكل إناء بما فيه ينضح. ولكني، كي يهدأ باله، أذكر له الحقائق الآتية:

أعرف فاروق شوشة منذ حوالي خمسة وثلاثين عاماً منذ كنت طالباً في مدرسة النقراشي النموذجية الإعدادية بحدائق القبة، وكان هو شاباً في زهرة العمر تخرج لتوه وعمل مدرساً للغة العربية بها. ومنذ ذلك الحين تربطنا – على البعد – علائق من المودة الخالصة والتقدير المتبادل، ولكن أي تعامل بيننا لم يتجاوز – طوال هذه السنوات الثلاثين ونيف – إذاعته بعض قصائد ترجمتها من البرنامج العام ثم البرنامج الثاني، واستضافتي مرتين في أمسيته الثقافية التلفزيونية.

تربطني بمحمد إبراهيم أبو سنة صداقة عميقة الجذور تمتد إلى أكثر من ثلاثين عاماً ولكني لم أحاول قط أن أفرض نفسي على البرنامج الثاني الذي يشغل فيه موقعاً قيادياً. وكثيراً ما رغب إليّ زملاء له أفاضل – الأساتذة عادل النادي وعبد اللطيف زيدان، والسيدات إيناس الغريني وألفت سلامة – أن أكتب لبرامجهم فكنت أعتذر شاكراً لهم حسن ظنهم بي. ولم يكن هذا تعالياً – حاشا لله – فإني مدين للبرنامج الثاني بجزء من تكويني الثقافي والعقلي في سنوات مراهقتي وشبابي، وأكن له ولأهله كل احترام وتقدير. إنما هي مشاغل العيش وضيق الوقت بحيث أنه إذا كان عليّ أن أختار بين الكتابة لمجلة أدبية أو الكتابة للإذاعة اخترت الأولى لأن الكلمة المطبوعة – في اعتقادي – أبقى على الزمن وأدوم أثراً من الكلمة المسموعة التي سرعان ما تذوب في موجات الهواء.

قبل أن أكتب مقالتي عن شعراء السبعينيات بأسابيع اتصلت تليفونياً بأحمد سويلم، مدير النشر بدار المعارف، وسألته إن كانت الدار تحب أن تنشر لي كتاب "الشعر المصري منذ السبعينيات" الذي أعده بالإنجليزية فاعتذر لي بأن سياسة الدار – في الوقت الحاضر – لا تحبذ نشر أعمال بغير اللغة العربية. ولو كنت ممن تحكمهم الأهواء لأضمرتها لسويلم (رغم أنه لا ذنب له في الحقيقة إذ أن هذه هي سياسة الدار المحكومة باعتبارات مالية وإدارية وغيرها) أو لامتنعت على الأقل عن الدفاع عنه – ولم أكن مطالباً بذلك – ولكن إيماني بإنجازه الشعري وقدرته الملحوظة على التطور، ألزماني بأن أنوه به في وجه نقدات عبد المنعم رمضان.

وأكرر أن شوشة، وأبو سنة، وسويلم من ألمع الوجوه الشعرية في عصرنا، وأنهم يتحركون من قوة إلى قوة. وحسبك أن تنظر إلى آخر ديوان لكل منهم – "هئت لك" لشوشة، و "رقصات نيلية" لأبو سنة، و "قراءة في كتاب الليل" لسويلم – كي ترى النضج الفكري والبراعة التقنية التي يتمتع بها هؤلاء الثلاثة، والجدية العالية التي يتناولون بها مادتهم الشعرية.

قراءة في قصيدة بدر شاكر السياب

"غريب على الخليج"

قراءة في قصيدة بدر شاكر السياب

"غريب على الخليج"

منذ أكثر من أربعين عاماً كتب الشاعر العراقي بدر شاكر السياب قصيدته "غريب على الخليج" وهو في الكويت عام ١٩٥٣. وما لبث أن أعاد نشرها في ديوانه "أنشودة المطر" الصادر عام ١٩٦٠، وأحلها من ذلك الديوان مكان الصدارة، وكان في ذلك مصيباً؛ فإن للقصيدة – إلى جانب دلالتها الذاتية عنده – قيمة فنية تتجاوز تجارب النفس وتخطو بالقصيدة العربية الحديثة خطوات إلى الأمام.

كان السياب – ولسنا نتحدث عن حياته هنا إلا بقدر ما تهم قارئ قصيدته – تجسيداً لتطور الشاعر العربي الحديث، ومرآة صافية (ومغبشة أحياناً) لأحداث الوطن العربي منذ مولد الشاعر في ١٩٢٦ حتى وفاته في ١٩٦٤. لقد تطور من الرومانسية إلى الواقعية إلى الرمزية وزاوج بين التراث العربي والثقافة الإنجليزية، وترجح بين قطبي الالتزام الاجتماعي والهموم الشخصية، واستلهم مادته من خبراته العاطفية كما استلهمها من أعاصير السياسة في عصره، وانتقل من الشكل التقليدي إلى أشكال أكثر تجديداً، وأقرب إلى منجزات الشعر الغربي الحديث. ولكنه، في ذلك كله، كان يحيا حياة داخلية موّارة، ويرمي إلى اقتناص تجاربه الشخصية وخبرات مجتمعه في شعر حديث يراسل حساسية العصر، ويخلق موسيقى جديدة، ويولد صوراً تعكس مرائي العصر كما تعكس حياة خالقها الداخلية.

ولد السياب في قرية جيكور الصغيرة على نهر بويب. وتلقى تعليمه الأولى في مدينة البصرة، ثم التحق بدار المعلمين في بغداد، حيث درس الأدب العربي والأدب الإنجليزي. واشتغل بالتدريس فترة قصيرة، ثم فصل منه لآرائه السياسية فكان ذلك فاتحة سلسلة مريرة من تجارب التشرد والفاقة والمرض، وإن تخللتها فترات من الاستقرار والرضاء والتكريم. وقصيدة "غريب على الخليج" واحدة من ثمار اغترابه عن بلده

العراق، بل هي من أنضج هذه الثمار، وذلك لما تكشف عنه من مواءمة بين الشكل الفني والمحتوى الوجداني، ولأنها تجمع بين البعد الاجتماعي والبعد الشخصي، ولأنها – وقت ظهورها – كانت حدثاً في تاريخ الشعر العربي الحديث، فقد أحدثت – إلى جانب قصائده الأخرى وقصائد أقرانه من الشعراء المحدثين – رعشة جديدة في بدن التجربة الشعرية، نقلتها إلى آفاق جديدة على أغلب القراء، وتوافر فيها عنصر الصدق الفني واكتمال الأداة، ومن ثم خرجت عملاً ناضجاً قادراً على التوصيل بعد أن انصرمت أربعة عقود من الزمان على رحيل الشاعر عن الحياة، وتغيرت – أو نسيت – الظروف التي كتب في ظلها قصيدته.

تبدأ القصيدة بتحديد الزمان والمكان والشخصية. إن الغريب – أو السياب ذاته – يجلس على شاطئ الخليج وقت الظهيرة، مرسلاً بصره، عبر الثبج المتلاطم، إلى وطنه العراق الذي أبعدته عنه ظروف النفي والحاجة والاضطرار. وتستجيش اللحظة وجدانه، وتفجر آبار الحنين في أعماقه، فإذا به يستحيل كتلة من الشوق إلى العراق، لأنه منه فلذة لا تنفصل، ويدور أمام عينه الداخلية شريط من صور طفولته وصباه، فنرى لقطات من عالم القرية العراقية يرصدها الشاعر بواقعية .وصدق، وتؤدي إلى جانب وظيفتها التسجيلية وظيفة فنية هامة هي موازنة عنصر الوجدان الرومانسي، بحيث لا تستحيل القصيدة – من ناحية – مجرد نحيب عاطفي، ولا تعود – من ناحية أخرى – مجرد تقرير جاف عن مشاعر مغترب، وإنما يتحقق فيها التكامل بين مشاعر الذات ومجالي الوسط الاجتماعي. يقول السياب:

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل
وعلى القلوع تظل تطوي أو تنشر للرحيل
زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار
من كل حاف نصف عاري.
وعلى الرمال، على الخليج
جلس الغريب، يسرح البصر المحير في الخليج
ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج
أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق،
كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي: عراق؛
والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق!
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق.
بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق..
وكنت دورة أسطوانة،
هي دورة الأفلاك من عمري، تكور لي زمانه
في لحظتين من الزمان، وإن تكن فقدت مكانه.
هي وجه أمي في الظلام
وصوتها، يتزلقان مع الرؤى حتى أنام؛
وهي النخيل أخاف منه إذا أدلهم مع الغروب
فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب
من الدروب؛
وهي المفلية العجوز وما توشوش عن "حزام"
وكيف شق القبر عنه أمام "عفراء" الجميلة
فاحتازها.. إلا جديله.
زهراء، أنت.. أتذكرين
تنورنا الوهاج تزحمه أكف المصطلين؟
وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين؟
ووراء باب كالقضاء
قد أوصدته على النساء
أيد تطاع بما تشاء، لأنها أيدي رجال -
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال.
أفتذكرين؟ أتذكرين؟

سعداء كنا قانعين
بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء.
حشد من الحيوات والأزمان. كنا عنفوانه،
كنا مداريه اللذين بينهما كيانه.
أفليس ذاك سوى هباء؟
حلم ودورة أسطوانة؟
إن كان هذا كل ما يبقى فأين هو العزاء؟
أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه؛
يا أنتما، مصباح روحي أنتما - وأتى المساء
والليل أطبق، فلتشعا في دجاه فلا أتيه.
لو جئت في البلد الغريب إلى ما كمل اللقاء!
الملتقى بك والعراق على يدي.. هو اللقاء!
شوق يخض دمي إليه، كأن كل دمي اشتهاء،
جوع إليه.. كجوع كل دم الغريق إلى الهواء.
شوق الجنين إذا اشرأب من الظلام إلى الولادة!
إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون!
أيخون إنسان بلاده؟
إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟
الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام
- حتى الظلام - هناك أجمل، فهو يحتضن العراق.

هذا هو النصف الأول من القصيدة (أو أكثر قليلاً) تلفتنا فيه جملة أمور. إنه - كما يقول الدكتور إحسان عباس في كتابه عن السياب - ثمرة ما يمكن تسميته التجربة الكويتية - الإيرانية في شعر السياب. فالشاعر هنا أشبه بنجم يخفق على تخوم عالمين، لا هو سعيد في أحدهما ولا هو قادر على الرجوع إلى الآخر. واللفظة المتكررة هنا هي "عراق". إنها الكلمة المفتاحية التي تلخص أشواق الشاعر وآماله وعذاباته: قد يكون بعيداً بجسمه عن العراق، ولكنه مشدود إلى مداره لا يستطيع عنه فكاكاً. فالوطن عنده هو حنان

الأم، وأساطير الطفولة، وظلال النخيل، وحديث العمة، ومجالس الرجال. يتوسل الشاعر – من طريق التراكم الكمي والكيفي لهذه الجزيئات– إلى وضع خبرة بطله في منظورها التاريخي، وإلى تعميق إحساسه بالغربة إزاء هذه الخلفية الحميمة من صور الانتماء، كما يتمكن من صياغة الوجدان الداخلي في صورة عينية محسوسة لا تكاد تحلق في سماوات التجريد حتى ترتد عائدة إلى الأرض. وتكثر في القصيدة التشبيهات المعبرة التي تربط بين أطراف الفكر والوجدان، بين المادي والمعنوي. فالريح أشبه بالجثام أو الكابوس، وصوت الحنين "كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون". والباب الموصد في قرية الشاعر نهائي كالقضاء والقدر. وشوق الشاعر إلى مسقط رأسه عارم "كجوع كل دم الغريق إلى الهواء". لا تخلو تعبيرات الشاعر هنا من ضراوة وحدة فهي ثمرة وجدان عاتٍ، وتلوين فني معبر، فضلاً عن لجوء الشاعر إلى أسلوب التعجب" إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون"، وإلى الاستفهام الإنكاري "أيخون إنسان بلاده؟"، وإلى النعوت المتراوحة بين التقليدية والجدة: فبدن الغريب محير، ونفسه ثكلى، والبحر واسع، والعراق بعيد، والتنور وهاج، وحديث العمة خفيض وقصص النساء – المهضومات الحق في ظل مجتمع أبوي ذكرى – حزين، والبلد غريب. تبلغ هذه الأدوات الفنية ذروة تأثيرها في قول الشاعر:

الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام
– حتى الظلام – هناك أجمل، فهو يحتضن العراق.

ليس بعد ذلك غاية في الصدق الفني وفي براعة الأداء على السواء. إنما الشاعر – بعد كل حذلقات النقاد – من أشعرك. وقارئ هذه الأبيات لا يشك في عمق الوجدان وحرارة الخبرة اللذين يصدر عنهما السياب.

ننتقل الآن إلى النصف الثاني من القصيدة:

وا حسرتاه، متى أنام
فأحس أن على الوساده
من ليلك الصيفي طلا فيه عطرك يا عراق؟
بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة
غنيت تربتك الحبيبه؛

وحملتها فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه؛
فسمعت وقع خطى الجياع تسير، تدمي من عثار
فتذر في عيني، منك ومن مناسمها، غبار..
مازلت أضرب، مترب القدمين أشعث، في الدروب
تحت الشموس الأجنبية،
متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يداً نديه
صفراء من ذل وحمى: ذل شحاذ غريب
بين العيون الأجنبية،
بين احتقار، وانتهار، وازورار، أو "خطية"
والموت أهون من "خطية"،
من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبية
قطرات ماء معدنيه!
فلتنطفي، يا أنت، يا قطرات، يا دم، يا.. نقود،
يا ريح، يا إبرا تخيط لي الشراع – متى أعود
إلى العراق؟ متى أعود؟
يا لمعة الأمواج رنحهن مجداف يرود
بي الخليج؛ ويا كواكبه الكبيرة.. يا نقود!
ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار
أو ليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار!
مازلت أحسب يا نقود، أعدكن وأستزيد،
مازلت أنقص، يا نقود، بكن من مدد اغترابي،
مازلت أوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي
في الضفة الأخرى هناك فحدثيني يا نقود
متى أعود؟ متى أعود
أتراه يأزف، قبل موتي، ذلك اليوم السعيد؟
سأفيق في ذاك الصباح، وفي السماء من السحاب

كسر، وفي النسمات برد مشبع بعطور آب،

وأزيح بالثؤباء بقيا من نعاسي كالحجاب

من الحرير، يشف عما لا يبين وما يبين:

عما نسيت وكدت لا أنسى، وشك في يقين.

ويُضيئُ لي – وأنا أمد يدي لألبس من ثيابي –

ما كنت أبحث عنه في عتمات نفسي من جواب

لم يملأ الفرح الخفي شعاب نفسيَ كالضباب؟

اليوم – واندفق السرور علي يفجأني – أعود!

واحسرتاه.. فلن أعود إلى العراق!

وهل يعود

من كان تعوزه النقود؟ وكيف تدخر النقود

وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجود

به الكرام، على الطعام؟

لتبكين على العراق ..

فما لديك سوى الدموع وسوى انتظارك،

دون جدوى، للرياح وللقلوع!

يجسد هذا الجزء من القصيدة معنى الخبرة، ويبلور أزمة الغريب، بعد أن وطأ الجزء الأول لذلك بوصف موقفه الحياتي وأشواقه الوجدانية. لقد تحدث دانتي – وكان، مثل السياب، منفياً عن مسقط رأسه – عن آلام الغربة فوصف كيف أن صعود سلالم الغرباء معنت طويل، وكيف أن خبز الغربة مر المذاق. ويلوح أن السياب يرمي إلى شئ قريب من هذا عندما يكتب:

مازلت أضرب، مترب القدمين أشعث، في الدروب

تحت الشموس الأجنبية

متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يداً نديه

وإذا كان السؤال شاقاً على كل نفس تعرف معنى العزة والاكتفاء، فإنه على نفس الشاعر الحساس أشق، وأحرى بأن يفجر مكامن اللوعة ومواطن الشجن. إن نظرات

الإشفاق في عين الأجنبي أشد على الشاعر من وقع السياط، وسعيه إلى مراكمة النزر القليل من المال فوق النزر القليل لا يؤذن بقرب عودة، ومن ثم لا يعود لدى الشاعر في نهاية القصيدة – بعد لمعة أمل خاطفة – سوى الدموع، وسوى انتظار عقيم للرياح وللقلوع.

هذه ملامح الخبرة الحياتية التي ترفد القصيدة، ولكنها لا يجب أن تستأثر بكل الاهتمام أو تحجب عنا ملامح الخبرة الفنية. وأول ما يبدو هنا في هذا الجانب الأخير هو استخدام السياب للصورة الشعرية: إن القصيدة تتحدث عن لهاث الريح، وأعمدة الضياء، ومصباح الروح، وعطر العراق المبلل بالطل، وقطرات الماء المعدنية، والتماعة النقود. وتحمل هذه الصور كلها شحنات وجدانية قوية، وتمتاز بنضارة الرؤية وجدة الصوغ. ويشبه الشاعر نفسه بالسيد المسيح يجر في المنفى صليبه، ويشير – من الموروث العربي الممتزج بأساطير العامة – إلى قصة الشاعر العاشق عروة بن حزام ذلك الذي أصبح البسطاء من الناس يروون قصة حب لعفراء وموته، ويرددون معاني شعره بشعر عامي. وفي استخدام الشاعر للمصطلح الشعبي نراه يستخدم كلمة "خطية" وهي كلمة إشفاق في اللهجة العراقية والكويتية الدارجة، وذلك في بيته القائل:

بين احتقار، وانتهار، وازورار، أو "خطية".

ومن الناحية الإيقاعية نجد القصيدة من بحر الكامل، بحر السياب المفضل كما يلاحظ حسن توفيق في كتابه "شعر بدر شاكر السياب". ويتمكن الشاعر، في إطار تنويعاته على هذا البحر، من توليد مؤثرات موسيقية غنية تنفي عن قصيدته شبح الرتابة، وتساير حركات النفس وتموجاتها. إن موسيقى السياب جهيرة كقرعات الطبل، رنانة كآلات الموسيقى النحاسية. وبناء جمله يمتاز بالإحكام والجزالة، ويمثل تقاليد الشعر العربي في أزهى عصوره؛ فهو – إلى جانب تأثره بإليوت وإديث سيتول – زهرة على ذلك الغصن النضير، غصن المتنبي وأبي تمام وابن الرومي. إنه كلاسي رومانسي في آن واحد، مجدد وتقليدي، مفتوح العقل والقلب لنسمات الشمال. ولكن قدميه ثابتتان في التربة العربية، وذلك مبعث قوته، وقدرته على مد الجسور بين عالمي الشعر العربي والشعر الغربي؛ كما إنه علامة النضج الفني والتوازن الفكري، وهو السبيل الأقوم لإغناء التجربة الشعرية العربية دون جمود من ناحية، أو إسراف في التغريب من ناحية أخرى.

لقد رحل السياب عن دنيانا منذ أربعين عاماً، ولكن شعره يظل قوة فاعلة في الأدب العربي الحديث، تلهم شباب الشعراء، وتومئ إلى اتجاهات التطور في المستقبل. وقصيدته "غريب على الخليج" – مثل قصيدتيه العظيمتين "سفر أيوب" و"أنشودة المطر" – قد دخلت ديوان الشعر العربي الحديث، ولتظلن باقية فيه ما ظل للشعراء لواء، وللعربية ديوان، وللفظة الشاعرة المفكرة محبون وأولياء.

نزار قباني .. الأسطورة والشعر

نزار قباني .. الأسطورة والشعر

في سلطنة عمان حيث كنت أعمل استشارياً زائراً بقسم الفنون المسرحية، جامعة السلطان قابوس، قرأت على صفحات الأهرام مقالة أحمد عبد المعطي حجازي عن نزار الأسطورة ونزار الشعر.

وأصارح القارئ أن تلك المقالة، على قدر علمي، كانت أول قول رشيد في غمرة المظاهرات العاطفية التي أحاطت برحيل شاعر لا شك في موهبته وتبريزه، وأطنان الثناء التي صبت عليه، وفيالق النقاد والشعراء والأدباء والقراء الذين جندتهم قنوات التليفزيون الفضائية العربية في هذه المناسبة.

ذلك أن حجازي قد ميّز بين أمرين لا ينبغي الخلط بينهما: نزار الأسطورة، ونزار الشعر. الأول هو، في الحقيقة، مصدر هذه الهيستريا العاطفية (قارن هيستريا الغرب في وداع الأميرة ديانا ودودي الفايد). وأسطورة نزار تضرب بجذورها في أسباب اجتماعية وشخصية معاً. إنه، في أحد جوانبه، عمر بن أبي ربيعه العصري الذي يكتب في الحب، ويجترئ على محرمات المجتمع العربي التقليدي (لم يفت حجازي أن يشير إلى عينيه الخضراوين)، وينظم للغواني قلائد من الثناء تطوف بكل أعضائهن (لم يبق نهد أبيض أو أسود / إلا زرعت بأرضه راياتي / لم تبق زاوية بجسم جميلة، إلا ومرت فوقها عرباتي"، إلخ.. هذا الكلام الفج). وهو، في الجانب الآخر، شاعر القبيلة الذي يتغنى بالثورة الفلسطينية، ويكتب هوامشه على دفتر النكسة فتسري في العالم العربي سريان الحريق، وكأنه معلق سياسي من طراز أحمد سعيد في إذاعة صوت العرب. وبعد ذلك يتحدث عن "العنتريات التي ما قتلت ذبابة". دع عنك التناقض في موقف شاعر ينعي على قومه "مفردات العهر والشتيمة" بينما يكتب في موضع آخر – عن يائيل ديان"–: "وابنة ديان تتعهر".

لا نكران أن لنزار حفنة من القصائد التي ترقي إلى مرتبة الشعر العظيم لكنها بالغة القلة في سياق إنتاجه الغزير، بل الأغزر كثيراً مما ينبغي. هناك، مثلاً، قصيدته العظيمة "القصيدة الزرقاء" (في مرفأ عينيك الأزرق / أمطار من ضوء مسموع / وشموس دائخة وقلوع / ترسم رحلتها للمطلق، إلخ..) (أكتب من الذاكرة وأرجو ألا أكون قد حرّفت كلماته) وهي قصيدة لو نُسبت إلى رمزيّ عظيم مثل ما لارميه ما شانته. لكن قصائده القليلة العظيمة ليست هي قصائده المقروءة، وإنما تستخفي على استحياء وسط قطع أكثر إثارة تخاطب غرائز المراهقين، والعواطف السياسية. ليس لدى كاتب هذه السطور تحيز ضد شعر المناسبات؛ فهو قد يفجّر نبعاً من الشعر العظيم (انظر أنشودة هوراسية حول عودة كروموبل من أيرلندا للشاعر الميتافيزيقي الإنجليزي أندرو مارفل، أو قصيدة "مرثية للعمر الجميل" لأحمد عبد المعطي حجازي). لكن قصائد نزار السياسية آنيّة بالمعنى السئ للكلمة، بنت اللحظة ولا تدوم أكثر من دوام اللحظة، تخاطب رصيداً وجدانياً مخزوناً لدى الجماهير ولا تصنع من قلب ذاتها إضافة إلى الوجدان العام. ولا شك في أن الأصوات الرخيمة التي شدت بقصائد نزار (محمد عبد الوهاب، عبد الحليم حافظ، كاظم الساهر، ماجدة الرومي، ونجاة الصغيرة: وهذه الأخيرة عندي أفضلهم جميعاً لا أستثنى من ذلك الأستاذ الأكبر في الحشرجات الصوتية لسنواته الأخيرة) كان لها أثر كبير في توطيد دعائم شهرته، ونشر اسمه بين طوائف من المتلقين ما كانت، لولا ذلك، لتفكر في أن تفتح له ديواناً واحداً. إنه، ببساطة، شاعر سعيد الحظ، رضيت عنه الآلهة رغم أي مآسٍ شخصية (وفاة زوجته بلقيس، إلخ..) مما يعرض للبشر جميعاً.

حين يوضع شعر نزار في ميزان النقد العلمي الصارم (ثمة محاولات جادة في هذا السبيل بُذلت في حياته، واستأنفها الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم في مقالة جيدة له بعد وفاته) سيتبين أن أغلبه متواضع القيمة. أوله كآخره بلا نمو يُذكر، لا مكان له في ديوان الشعر الخالد باستثناء أربع أو خمس قصائد. لن يدوم دوام السياب ولا أدونيس ولا عبد الصبور ولا حجازي ولا جاهين ولا خليل حاوي ولا يوسف الخال ولا أنسى الحاج ولا فاروق شوشة ولا محمد أبو سنة ولا – حتى – أمل دنقل. فهو لا يملك العمق الفكري ولا البراعة التقنية ولا القدرة على التطور التي تميز عمل هؤلاء الرجال. وراء بريق ألفاظه ثمة افتقار إلى المعنى، أو هو معنى بالغ السطحية، وركاكة فكرية إن جاز التعبير. قل لي

- بربك - أي معنى لقوله "امرأة على محيط خصرها تجتمع العصور"؟ وماذا عن "وفي الزوايا بقايا من بقاياه"؟ لكأنما هو قط بيتيّ يترك آثاراً من برازه - على سبيل الذكرى - في هذا الركن من البيت أو ذاك. كلا! لم يكن نزار شاعراً عظيماً (وإن أفلتت منه بضع قصائد عظيمة) ولم يكن رحيله خسارة للشعر العربي فقد توقف عن كتابة المهم حقاً، الأساسيّ حقاً، منذ زمن طويل (قصائده النثرية في مجلة "الناقد" اللندنية في سنواته الأخيرة ليست إلا آخر ارتعاشات لذبالة تحتضر في مهب الريح). أو، إذا كان لي أن أستعير مصطلحات عبد المعطي حجازي بعد تطويعها لغرضي، لقد توقف شاعراً، واستمر أسطورة.

هذا إذن - في الختام - رأيي في نزار، إن كانت لرأيي قيمة: إنه مركب من الأسطورة والشعر. أما الأسطورة فباقية، وأما الشعر فزائل، أو أغلبه كذلك.

شعر أدونيس بين "كتاب التحولات" و"المسرح والمرايا"

دراسة في المصادر والمعنى



شعر أدونيس بين "كتاب التحولات" و"المسرح والمرايا"

دراسة في المصادر والمعنى*

ترمي هذه المقالة، كما هو واضح من اسمها، إلى دراسة شعر أدونيس كما يتمثل في ديوانيه "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار" و"المسرح والمرايا"، مع توجيه عناية خاصة إلى مصادره و"معناه"، بقدر ما يمكن للشعر الذي من هذا النوع أن يكون ذا معنى. ونرمي، عرضاً، إلى إحلال أدونيس محله الصحيح على خريطة الشعر العربي المعاصر، ونصدر – في ذلك – أحكاماً قد تلوح جارفة أو معممة، ولكنها تثبت – فيما نخال – للفحص الدقيق.

وقبل أن نشرع في دراسة الديوانين، يجمل بنا أن نذكر شيئاً عن تصور أدونيس للشعر، باعتبار هذا التصور جزءاً لا يتجزأ من عملية الخلق عنده، حيث تستحيل القصيدة خبرة كلية، يلتحم فيها – بتعبير آلن تيت – المدلول والماصدق، المجرد والعيني.[1] وآراء أدونيس في هذا المجال لا تشكل أي نظرية متكاملة، أو نسق في علم الجمال. فهو ليس مفكراً فلسفياً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، وإنما هو يعتمد على حدوسه الخاصة، واستبصاراته اللامعة التي ترفدها قراءاته. ويتميز نثره بالوضوح والنصاعة، على حين يتميز شعره بالكثافة والكمدة.

يرى أدونيس: "إنه ليس من جوهر الشعر، في المفهوم الحديث، أن يحفظ أو يطرب، أو أن يكون موجزاً أو موزوناً، أو محدداً بالأنواع الشعرية القديمة [وإنما هو] يقلق.. ويثير، ويقلب المفاهيم ويغيرها".

---

* أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥.

[1] أدونيس، المسرح والمرايا، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٨.

- "لم يعد الشعر، من وجهة النظر الحديثة، مجرد شعور أو إحساس، أو مجرد صناعة، بل أصبح خلقاً، وأصبح الشعر هو الإنسان ذاته في استباقه العالم الراهن، وتوقع العالم المقبل".

- الشعر "يخلق ويرتاد ويجدد. [إنه] مغامرة في الكشف والمعرفة ووعي شامل للحضور الإنساني".

- "العالم الذي نعيش فيه، لا يجوز أن يكون ولا يصح أن يكون، غاية للشعراء وإطاراً لهم. إنه وسيلة لخلق عالم أنضر وأغنى. فما أضيق العالم وما أكثر ابتذاله إذا كان العالم الواقعي، عالم الحساسية المشتركة هو العالم كله. ليس هذا العالم الواقعي إلا بوابة تصلنا بالعالم الكبير الآخر، العالم الذي يفتحه الشعر ويقود إليه".

- الشعر "فعل خلاص وتحرر... ورؤيا حيث ينقلب دفعة واحدة شكل الفكر والحساسية، وحيث يصبح العالم أفقاً من السر لا نهاية له". (٢)

- "الشعر الحق يتطلع ويصبو إلى ما في العالم و الإنسان من الخفي، المستتر، المفرد، الغامض، وما يكاد كشفه أن يكون مستحيلاً". (٣)

واضح من هذه الآراء أن أدونيس ليس بالمفكر العقلاني الكلاسيكي، وإنما هو وجداني، حدسي، برجسوني،وجماليته هي، في التحليل الأخير، ضرب من الرومانتيكية، في ذاتيتها، وحرصها على التفرد، ونفورها من المعايير الخارجية، وسعيها وراء المجهول واللامتناهي، وبحثها – بتعبير وردزورث – عن النور الذي لم يوجد قط: لا على البر ولا البحر.

ومن الطريف أن نلاحظ (وإن كان هذا لا يدخل في مجال دراستنا) أن الممارسة والتطبيق كثيراً ما يتنافران عنده. ونحن بحاجة إلى ناقد يوضح لنا إلى أي حد يتمشى شعره مع مبادئه النقدية المذكورة، وبم يختلف عنها، ودلالة هذا الاختلاف على مدى صحتها.

***

بدأ أدونيس حياته الأدبية شاعراً متوسطاً لا يكاد يختلف في شيء عن فريق الشعراء الشبان الذين لا يبقى منهم – بتعبير روبرت جريفز – سوى الوعد دون الإنجاز. ولكنه تمكن من أن يتطور على نحو حاسم من مرحلة "قصائد أولى" (٤) و "أوراق في الريح" (٥)، بكل ما اشتملتا عليه من قصائد غير متميزة، إلى مرحلة "أغاني مهيار الدمشقي" (٦) حيث أخذت ملامح شخصيته الشعرية الناضجة في الاتضاح. وبلغت هذه الشخصية قمة نضجها في "كتاب التحولات".

"كتاب التحولات"، فيما إخال، أفضل ديوان شعري كتب بالعربية منذ مطلع القرن العشرين، ويليه ديوان صلاح عبد الصبور "أحلام الفارس القديم". وأدونيس أفضل الرجلين لأنه على حين يظل صلاح سجين التراث الشعري العربي، ومحافظاً في تركيب جمله وعروضه، يمسك أدونيس بناصية البلاغة ويدق عنقها. إنه مستكشف جرئ يرتاد أرضاً بكراً، ولا يكاد يرهب شيئاً. ولكنه، رغم ذلك، لا يفقد اتصاله بالقديم، ولا يغفل عما فيه من مصادر للإلهام. وفي هذا يكمن الفرق بينه وبين أنسي الحاج مثلاً. فهذا الأخير حديث حقاً، ولكن حداثته مشوبة بالطيش، والاندفاع، والرغبة الجامحة في تحطيم الأيقونات. ومن ثم تجئ قصائده، على أحسن تقدير، صيحات غضب واحتجاج ولكنها قلما تصل إلى مرتبة الشعر – الشعر الذي قد يكون منطلقه هو الغضب أو الاحتجاج، أو قد يتضمنهما في نسيجه، ولكنه يظل أعقد وأغنى من ذلك بكثير.

إن "كتاب التحولات" تجربة أسلوبية جديرة بأن يدرسها شعراؤنا المعاصرون، بما فيهم أدونيس نفسه، لأنها تستطيع أن تعلمهم الكثير. وأنا أذكر أدونيس لأنه، للأسف، لم يستطيع الحفاظ على المستوى الذي بلغه فيها. ومن ثم رأيناه في ديوان "المسرح والمرايا" يتدهور عنه.

***

تقول خالدة سعيد: " عالم الرؤيا الأدونيسية عالم تحولات، يتحول فيه الشيء إلى نقيضه، يصير الحب موتاً والموت ولادة، والماء ناراً. إنه صيرورة دائمة. هكذا ينتفي الاستقرار، هكذا يفلت كل شيء منا: الزمن والأحباء والأشياء، ويبدو ما في العالم مؤقتاً وعابراً وسريع العطب". وهذه الكلمات – على وجازتها – هي أوفى وصف ممكن لعالم أدونيس.

إن أدونيس يسير في موروث التحول الممتد من أوفيد في القرن الأول ق.م. إلى فرانز كافكا في القرن العشرين. فهو يؤمن مع هيراقليطس بأن التغير هو الحقيقة الكبرى، وأنك لا تضع قدميك في نفس الماء مرتين، ومن ثم لا يفتأ يمر بسلسلة من التحولات، نحو شيء "غني غريب". إن ديوانه – كما تقول خالدة سعيد أيضاً – "مد هيراقليطي من النار والماء مسكون بلا نهائية التمزق ولا نهائية التحول."

مملكتي تلبس وجه الماء:
أملك في الغياب (٧)

غائب حاضر كمائك يا نهر (٨)

وتتلاحق التحولات في عالمه:

طاقتي على التحول التقمص لا آخر لها. تعجز أن تنتهي ولا تعرف كيف. (٩)

اتركني
أرى أوراقي ترشح نرجساً – جداول
أرى الماء يصير كتاباً والكتاب أفلاكاً وشواطئ
وأرى النجوم أحلاماً
الحلم شجرة (١٠)

نجمة تتقمص نعجة لتعرف السماء وتشهد، (١١)

وهو شاعر حلولي تملؤه الرغبة في الاندماج في جسم الكون، وعناصره من جماد ونبات وحيوان:

سأشق عروقي
نهراً يحمل الفضاء
سأدور مع الكوكب المغرب أو جمرة الشروق (١٢)

اعطني أن أكون الحصى والحريرا (١٣)

وسمعت الغصون
وهي تتلو قوانينها، فخشعت
ولبست الطبيعة (١٤)

أصير شيئاً من المكان - جدولاً، أو سمندلاً، أو خزامى،
أو غير هذا من خلائق الرب سبحانه
تولد آنذاك الشفافية
أدخل آنذاك في النسيج الكوني (١٥)

"أصير الرعد والماء والشيء الحي" (١٦)

إن شعري لغة الأرض هناك
وأنا الريح هنا والمطر (١٧)

بعيداً بعيداً
حيث أصير البرق والجذر العائم الجذر
أسافر (١٨)

وأهوى،
لابساً قامة البحر والشواطئ فاتنا كشلال (١٩)

مرة صرت لؤلؤة (٢٠)

ومرة صرت
عاصفة (٢١)

غير أني كلام الطبيعة (٢٢)

صرت المدى والمدارا
أبديا أمضي إلى النبع أو أقبل منه
أكون كالرعد
صوتاً حاضناً برقه، وكالبرق ناراً، (٢٣)

بغتة، صار بيني وبين الطبيعة
لغة ورسائل، صار الهواء
درجاً، صرت أمشي

بين عيني والفضاء

سائحاً في ثياب الطبيعة (٢٤)

بيني وبين الضفاف

لغة، بيننا حوار (٢٥)

وربما كانت أوضح سمة لحلوليته هذه هي أنها تسعى إلى الربط بين الأجزاء. إنها صيحة "فقط اربط" التي صدر بها إ.م. فورستر روايته "هواردز إند":

ذاهب أتفياُ بين البراعم والعشب، أبني جزيرة

أصل الغصن بالشطوط (٢٦)

وقلت للأشياء والفصول

تواصلي كهذه الأجواء (٢٧)

وثمة عناصر للطبيعة تكتسب دلالة رمزية في نظر الشاعر: الحجر، الشجر، النهر، العشب. ولننظر إلى هذا الرمز الأخير:

وركضنا إلى العشب، نصغي إليه

ساحراً، باسطاً يديه

طالعاً من شقوق التراب نقي الكلام

وعرفنا من العشب أن الطبيعة

ستقيم السلام

بين أطفالنا والفجيعة... (٢٨)

حيث آخيت وجهي مع العشب (٢٩)

سكنت كل عشبة

آلفت بين الصخر والنبات (٣٠)

فإنك لا تكاد تقرأ هذه الأبيات حتى تتذكر ولت ويتمان وكلماته العظيمة:

قال طفل: ما العشب؟ وهو يحضره إلي بيدين مملوءتين

فكيف يمكنني أن أرد على الطفل؟ وأنا لا أعلم عن كنهه أكثر مما يعلمه.
أحدس أنه لابد وأن يكون علم ميلي، منسوجاً من مادة خضراء آملة

أو أحدس أنه منديل الرب
هدية معطرة، وتذكار أسقط عمداً،
يحمل اسم مالكه في أحد أطرافه، حتى نراه ونلاحظه ونقول: من صاحبه؟

أو أحدس أن العشب نفسه طفل، ووليد الزرع الذي أنجبه

أو أحدس أنه هيروغليفية موحدة
يعني التفتح في المناطق الواسعة والمناطق الضيقة سواء بسواء

هذا العشب أقتم من أن يكون مصدره الرؤوس المبيضة لعجائز الأمهات
وأقتم من لحي الرجال المسنين التي لا لون لها
وأقتم من أن يكون مصدره ما تحت الأسطح الضعيفة الواهنة للأفواه

وددت لو استطعت أن أترجم الإشارات الخاصة بالموتى من الشبان والشابات والإشارات الخاصة بالرجال والأمهات المسنين، والنسل الذي انتزع سريعاً من حجرهم
ما عساكم تظنون قد بقي من الرجال المسنين والشبان؟
وما عساكم تظنون قد بقي من النساء والأطفال؟
إنهم أحياء وعلى أحسن حال، في مكان ما
فأضال نمو يبين أن ليس ثمة موت في الواقع

ولئن كان قد وجد، لقد عجل بدفع الحياة إلى الأمام، وليس بالذي ينتظر حتى النهاية كي يقبض عليها، ولقد توقف في اللحظة التي ظهرت فيها الحياة (٣١)

فالعشب إذن، عند ويتمان، "يبين أن ليس ثمة موت في الواقع"، وإنما هي دورة متصلة من النماء، والموت، والميلاد. وعند أدونيس يمثل العشب حلقة الصلة بين الإنسان والطبيعة. وربما كان قوله "وركضنا إلى العشب، نصغي إليه" مستوحي من قول وردزورث – وهو شاعر آخر عظيم من شعراء الطبيعة – إنه يستطيع أن يسمع العشب

وهو ينمو! كذلك يكثر أدونيس من استخدام رمز الشجرة. وأشجاره - كغاب برنام في مسرحية مكبث - دائمة الحركة، تمشيا مع روح الصيرورة السارية في كائناته:

وتجئ الأشجار راكضة خلفي، وتمشي في ظلي الأكمام (٣٢)

أوقظ الشوارع والليل
ونمضي في موكب الأشجار (٣٣)

تجمع الشجر
أثقله الصراخ والحنين كالثمر
وهب في مسيره
حول ضفاف النهر (٣٤)

ألا ترى الأشجار وهي تمشي (٣٥)

"لقد اخترق أدونيس"، كما يقول حليم بركات، "قشرة الحياة وسكن اللب هو والشعر والغابات والسحاب والأنهار والأمطار والأجراس والبرق والنار والحرية والصخرة في انسجام أبدي وتنافر أبدي". (٣٦) وهذا الارتباط الحميم بالطبيعة من جانب الشاعر يناظره انعزال عن البشر الذين لا يفهمون لغته:

يشجعني ويهتف بي هاتف:
حرك شفتيك بكلام لا يفهمه غيرك فيصغي
إليك الورق وجحيم الأغصان
تسمع من يجيب موشوشاً: تلزمك صحبة مع
غير العالم (٣٧)

ويناجي الشاعر نفسه في قلق:

- يلزمني الخروج من جلدي وأسمائي -
لماذا لا يأنس إلى غير الهواء والحجر؟
لماذا لا تسر بي غير الأشياء؟
هل أنا وحش الحقيقة في هذه الخرائب حولي؟

ومتى أترك سكناي في غفلة الطبيعة حيث يتقاطع الهواء والحجر،
حيث لا أعرف سيمائي ولا اسم لي؟ (٣٨)

ويقول:

أعرف البشر كلهم
أذكر
قابلتهم في واحة بين أذني – قرب سريرتي
لكن لا تزاور بيننا،
الأشياء وحدها أراها وتراني. (٣٩)

وطبيعي أن تؤدي به هذه العزلة إلى استبطانية حادة هي، كما تقول خالدة سعيد، "هجرة إلى عالم جواني أكثر حقيقة وأكثر رسوخاً". ومن ثم فإنه لا يفتأ يقلب النظر في ذاته، ويحللها، ويمسرحها، وكأنما انقسم إلى شخصين: أحدهما يعاني، والآخر يراقب:

– وأنا اليوم أنأى وأنفذ مما تقول المرايا
فأنا أول الشظايا أنا آخر الشظايا...(٤٠)
وهو أحد الطالعين
– من قلاع الهجوم
يمددون سلطانهم في تخوم الغرابة في أول النبات... (٤١)

وها أنا كالنهر
أجهل كيف أمسك الضفاف
أجهل غير النبع والمصب والمطاف (٤٢)

لي وطن
لا يعرف التخوم، لا تحده الشطآن
تحده علامتان – الشمس والإنسان.
وها أنا أطوف كي أزلزل الحدود، كي أعلم الطوفان (٤٣)
أتخطى،
وأستحدث الآخرين. (٤٤)

من ثلاثين عاماً أضيع وأكتشف الآخرين (٤٥)

هكذا أعبر كالزجاج شفافاً ولا ظل لي،
في طريق من الأجنحة،
أتحرر، أسجن أعضائي داخل أعضائي
أصير كبريق اللؤلؤة:
أضرب العيون وأعود إلى بؤرتي. (٤٦)

وسوف أبقى غامضاً أليفاً
أسكن في الأزهار والحجارة
أغيب
أستقصي
أرى
أموج
كالضوء بين السحر والإشارة. (٤٧)

وهي كلها نماذج قد كان أدونيس بحيث يضع لها عنوان "صورة شخصية" لو أنه أدرجها في الكتاب الثالث من "ديوان الشعر العربي".

ويضيق الشاعر ذرعاً بانحصاره في ذاته. ولكنه، في واقع الأمر، يجد متعة في تأمل ميوله النرجسية:

يلزمني الخروج من أسمائي -
أسمائي غرفة مغلقة
جب غائب
على أسبر علي أحمد سعيد علي سعيد علي أحمد أسبر علي أحمد
سعيد أسبر (٤٨)

ويتركز جانب هام من هذا الاستبطان على وضعه كشاعر. فهو يصف نفسه بأنه يبحث عن "بوابة الغرابة" (٤٩) وانه يشعل "غابات بلا نهاية" (٥٠). ويصف قصائده بأنها:

ورق سائح يتقدم يرتاد أرض الغرابة

غابة بعد غابة

حاملاً زهرة الكآبة (٥١)

ويحدد وظيفة الشاعر فيقول إنه: يغير الفصول، ويكلم الأشياء (٥٢)، ويشارك النبات أعراسه، ويدجن الغرابة (٥٣)، ويغير الآجال. (٥٤)

وهو يتمنى لو:

... تجئ النجمة الخفية

وترجع الدنيا إلى الشفافة. (٥٥)

ويعلم "**أن الأقاصي مدار الحلم والسفر**". (٥٦)

وتستحوذ عملية الخلق عليه: "**الشواطئ حبلى بشواطئ لم تجئ بعد**". (٥٧)

ويحول عناصر الطبيعة الخارجية إلى رموز تعادل حالاته الذهنية والنفسية:

- أعرف أن الطريق

لغة في شعوري، لا في المكان - (٥٨)

ونزاهته الشعرية تحدو به إلى رفض الحلول الوسط، وإلى أن يسير

بعيداً بعيداً بعيداً

عن الثقيل والعائق

عما يحني ويربط ويحاصر

عما يوفق ويصالح ويعلم

عما يقنع ويخضع ويرضى (٥٩)

***

ذكرنا ولت ويتمان الذي نعده الأب الروحي لديواني أدونيس، باعتباره قد علمه الدخول في محراب الطبيعة. ونضيف إلى ذلك إنهما يشتركان في ثلاث خصائص هامة هي: محاولة ربط الروح بالجسد، وحدة الوعي الجنسي، وارتباط الجنس عندهما بالموت.

إن عقل ويتمان بالغ الحذق والمرونة، لا يخشى ارتياد مناطق النفس المظلمة، ويجمع في طياته كل المتناقضات. ليس بمستطاعك أن تلصق عليه أي بطاقة. لأنك إذا وصفته بشيء، ألزمت نفسك بان تصفه بنقيضه في نفس الوقت. إنه شاعر الروح والجسد،

والداخل والخارج، والشعور واللاشعور. فعنده تأتلف هذه المتناقضات، ولا تعود بعد متناقضات - وإنما تنصهر كلها في كتلة متوقدة غنية هي شعره. وربما كان هذا هو أهم ما أنجزه ويتمان: إنه سعى إلى توحيد جوانب الخبرة الإنسانية، ووضعها في مكانها الصحيح على خريطة العالم.

وأدونيس يشارك ويتمان (وكذلك بليك و د. هـ. لورانس) رغبتهم في ربط الروح بالجسد، بل والتوحيد بينهما:

تخرج إلينا الدنيا بغتة
تقول
نبتت شجرة الروح في الأرض (٦٠)
جسدي يحوم فوقي خفيفاً كالروح (٦١)

كذلك يشاركهم حدة وعيهم الجنسي بالكون:

وقلت
لو تخلط شفافية المرأة بشفافية السماء
لو يصير العالم حجراً مسكوناً بالجنس (٦٢)

جسد في الزوايا ·
في السراب الذي يتناسل تحت المرايا (٦٣)
(كان بين الشهود
يشجر يتناسل فيه الأجنة والميتون
كان بين الحضور الفجيعة) (٦٤)

قبل أن يصبح الكلام
صدأ يتناسل في قشره الظلام (٦٥)

وأرضنا في الثلج والحرارة
أرملة تجر ناهديها
كخرقة

كأنها لم تعرف البكارة
ولم تذق ذكورة الزمان (٦٦)

والحمام الذي يتناسل في وجهنا طريق
والسراب ومزماره طريق (٦٧)

ويتحدث عن "الحيوان التوأم المسمى رجلاً وامرأة". (٦٨)
ويرفع "مرآة لجسد عاشق". (٦٩)
ويكتسب الفعل الجنسي في نظرة قداسة طقس ديني، كما هو الشأن مع حسن مفتاح في رواية "العنقاء" للويس عوض (الفصل ١١).

وامتدت نحوي يد
جذبتني وأدخلتني مكاناً عجيباً، بهياً كالضوء، لم أعرف عمره.
كان هناك سرير ينتظرني، يجلس عند رأسه طيف
كالثدي ويلبس عجيزة وصدراً وما تبقى (٧٠)

ويعبر عن تنويعات الخبرة الجنسية فيقول:
نقشت على أعضائك جمر أعضائي
كتبتك على شفتي وأصابعي
حفرتك على جبيني ونوعت الحرف والتهجية وأكثرت القراءات (٧١)
وعنده أن الجنس سبيل للاكتشاف:
- اتبعتني؟
جسدي طريقي. (٧٢)

أنغمس في نهر يخرج منك إلى أرض ثانية
أسمع كلاماً غريباً
يصير جنائن وأحجاراً أمواجاً أمواجاً
وزهراً سماوي الشوك
هكذا يقول السيد الجسد. (٧٣)

ولكن هذا الوعي الجنسي وثيق الارتباط بالموت، على نحو ما رأى بودلير في الفعل الجنسي تذكرة بالجراحة أو على نحو ما صور إليوت، في "أغنية حب ج. ألفرد بروفروك"، المساء وكأنه مريض مخدر على طاولة.

أسأل:

هل الحب وحده مكان لا يأتيه الموت؟

هل يقدر الفاني أن يتعلم الحب؟

وماذا أسميك يا موت؟ (٧٤)

وفي "جنازة امرأة" نستمع إلى "موسيقى موت وحب". (٧٥)

والحب نوارس ليلية

تتناسل في أعشاش الموت

ولباس واحد. (٧٦)

بل إنه يتوق إلى الموت، فنذكر ما قال فرويد عن صراع الإيروس والثاناتوس، وكون الغريزة" إجباراً في صميم الحياة العضوية لإرجاع حالة سابقة اضطر الكائن الحي إلى التخلص منها تحت ضغط بعض القوى الخارجية القاهرة" (٧٧) حتى ليكون "الموت غاية كل حي" (٧٨)، و"الحياة الغريزية بأجمعها تهدف إلى التماس الموت" (٧٩) والغرائز "ليست في صميمها سوى رسل للمنية والموت". (٨٠)

تنقصني أرض ثانية لأضيف إلى لغتي كلمات جديدة

ينقصني الموت. (٨١)

الكناري الذي غنى وصلى للحياة

طار من شوق إلى الموت ومات.. (٨٢)

وثمة تأثير لا يقل أهمية عن تأثير ويتمان، هو الشاعر الفرنسي المعاصر سان جون برس الذي علم أدونيس كيف يكتب قصيدة النثر، كما نقل إليه شيئاً من ملحميته، ونظرته الكونية، وجلال أسلوبه، وجرأة صوره.

وأنت تجد هذه النغمة البرسية، والمستمدة خاصة من قصيدة "مدائح"، في مثل قول أدونيس:

كانت المرافق العضلات الوجوه بقايا وليمة لنهار مرض ومات
ومدعوين لم تولد أسماؤهم بعد... (٨٣)

ثم تصعدين بخوراً صوب قاسيون
وفي دخانك أترنح
طيعاً، أليفاً، ولي طعمك الخجول. (٨٤)

أعراس أعراس
سحر آخر يضيئنا لا الشمس
نبع ننغمس فيه نغسل غبارنا
أعراس أعراس
ترفعها ذبائح انتقاماً من الموت

أعراس أعراس
تفتح وجهنا على مدائن السحر
تفتح تخومنا على الجنس
والحلم أرض تدور تحت أهدابنا (٨٥)

والنماذج السابقة ممتازة. ولكن الشاعر لا يصيب مثل هذا التوفيق في قصائده المنثورة التي تسرد قصته. انظر مثلاً إلى قوله:

(ورأيت موكباً من الأفراس البيض تمتطي السماء، فهرولت صائحاً: "ثعبان يركض خلفي... وكررت صائحاً: "ثعبان طويل كالنخلة..."
لكن موكب الأفراس أسرع ولم يسمعني. وقلت
آخذ فرساً وأنجو
توسلت، وتحققت ألا صوت لي. (٨٦)

فستجد انه يخفق في إثارة حالة شعورية كاملة، لأن ما يقوله هنا يمكن أن يقال – على نحو أفضل – بالنثر. وقصيدة النثر لا تكون "قصيدة" إلا بقدر ما يتوافر فيها ما يتوافر في أي قصيدة أخرى – غنائية، أو قصصية، أو درامية – من الكثافة، وحدة الانفعال، وامتلاء الألفاظ بأقوى شحنة ممكنة. انظر مثلاً إلى قصيدة "هيستريا" لإليوت، وهي من أعماله الباكرة (١٩١٥):

"إذ راحت تضحك كنت أعي انه قد زج بي في ضحكها، واني أصبحت جزءاً منه، إلى أن صارت أسنانها مجرد نجوم عارضة، تقوم بعمليات حفر مبدئي. كنت أجتذب بلهثاتها القصيرة، وأشهق عند كل استعادة لحظية، إلى أن تهت أخيراً في كهوف حلقها المظلمة، تجرحني تموجات عضلاته غير المنظورة. وكان ثمة نادل متقدم في السن، مرتعش اليدين، يبادر مسرعاً إلى بسط مفرش ذي مربعات وردية وبيضاء على المائدة الحديدية الصدئة، ويقول: "إذا كانت السيدة والسيد يودان أن يتناولا الشاي في الحديقة، إذا كانت السيدة والسيد يودان أن يتناولا الشاي في الحديقة.." وقر قراري على أنه لو أمكن وضع حد لاهتزاز نهديها، فقد يمكن جمع بعض شذرات الظهيرة. وهكذا ركزت انتباهي، بحذق حريص، على بلوغ هذه الغاية." (٨٧)

فسترى الفرق واضحاً بينها وبين قطعة أدونيس. إن قصيدة إليوت تتوهج بالحرارة النفسية والوجدانية، ولكن كلمات أدونيس تظل باردة فوق الصفحات. إنها ليست شعراً رديئاً بقدر ما هي نثر رديء.

وأقصى ما يبلغه أدونيس في هذا الباب هو قوله:

أخذت قمحاً بذرته وقلت له اطلع، فطلع. قلت انحصد، فحصد. قلت
انفرك، ففرك. قلت انطحن، فطحن. قلت انخبز، فخبز
فلما رأيت أني لا أريد شيئاً إلا كان، خفت واستيقظت
وكنت على وسادتي. (٨٨)

حيث لا تخلو الكلمات من ديناميكية، وندرك مدى الخوف الذي لابد أن يساور الكائن الإنساني حين يرى السهولة التي تتحقق بها أمانيه، كما ندرك مدى الصدق الذي يشتمل عليه قول برنارد شو: إن هناك كارثتين في الحياة – الأولى ألا تحصل على ما ترغب فيه، والثانية أن تحصل عليه. ويتدعم هذا الانطباع باستشهاد أدونيس، في موضع

آخر من الديوان، بقول أبي القاسم الجنيد: "وكنت لا أرى في النوم شيئاً إلا رأيته في اليقظة". (٨٩)

كذلك يلوح أن أدونيس متأثر بالسيريالية في مثل قوله:

بين فتات الخبز في المدينة البيضاء
يقيم شاعران:
الأول الأسود مثل قمر
مكسر،
تبحث عن حطامه الحيتان
والآخر الأبيض مثل طفل
ينام كل ليلة
مع حية سوداء. (٩٠)

حيث يعتمد الأثر الشعري على المفارقة بين السواد والبياض. والمفارقة، كما يقول الناقد الأمريكي المعاصر كليانث بروكس في كتابه "الإناء المحكم الصنع: دراسات في مبني الشعر" هي اللغة المثلى للشعر الحديث، لأنها تقوم على إدراك المتناقضات ومحاولة التوفيق بينها. ونحن نجد أن أدونيس دائم الوعي بهذا الازدواج في طبيعة الأمور:

أرتعب أتجاسر (٩١)

في حنين السكن والإقامة وأمواج الركض
وراء الوطن الآخر
الضائع الدائم... " (٩٢)

عرفت كيف تجاور اللؤلؤة اسمها
تكتب له الرسائل
وتحيا وحيدة معه – ضمن العالم خارج العالم. (٩٣)
أنا الدم النافر من حضارة ذبيحة

يشعل نار الموت

يطفئ نار الموت. (٩٤)

عفوك يا دمشق

أيتها الخاطئة القديسة الخطايا... (٩٥)

"أرتعب أتجاسر": إنه الموقف الكاتولوسي النموذجي، منذ صاح الشاعر اللاتيني في القرن الأول ق. م.: "أحب وأكره" فوضع يده على حقيقة الازدواج الشعوري، الذي هو خاصة ملازمة لكل حساسية شعرية حقة.

والشاعر الذي يشارك أدونيس براعته في استخدام المفارقة هو صلاح عبد الصبور، وذلك في مثل قوله:

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله، ومتى قتله

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك!

فتحسس رأسك! (٩٦)

وهي أبيات تتفوق على قول أدونيس:

راقصها الأمير وهو لابس قبعة الشحاذ

أو راقصها الشحاذ وهو لابس قبعة الأمير (٩٧)

كذلك يبدو أن أدونيس تعلم من الرسامين والشعراء المستقبليين كمارينتي أن "جمالاً جديداً.. سيارة مزمجرة، تجري كالمدفع الرشاش، أجمل من تمثال انتصار ساموثراس المجنح"، وان "الديناميكية الكونية ينبغي أن تصور على شكل إحساس ديناميكي". (٩٨) وتمشيا مع هذا المبدأ يعمد أدونيس إلى تصوير الحركة في تعبير بليغ قوي:

في قطار النوم واليقظة

في اختلاجه الذاهب نحو الموت آتياً من الطفولة،

في الحركة التي تتسارع بين عجلاته وترتخي وتتشنج وتهبط وتعلو،
حركة الجلد والمتاريس والحدود في مملكة الجلد، حركة الرشق
والدفع والجذب، حركة الهدم والزخم والتفجير، حركة الفقاعة
والموت قبيل الموت بين الرعد والإشارة بين الكلمة والحنجرة
أسافر (٩٩)

وتتميز صوره بذلك الثراء المغرب الذي نجده عند الشاعر المستقبلي ماياكوفسكي:

كل شيء زهر أسود،
الحوانيت غيوم حبلى بالبرق
الشوارع قامات يكسوها الحلم (١٠٠)

ويحاكي الشاعر الأمريكي إ.إ. كمنجز في عبثه اللفظي:

ألتمس منكم في هذه اللحظة معجزة واحدة
أن تعرفوا كيف تقولون. وداعاً، واو دال ألف عين ألف
معجزة واحدة: وداعاً (١٠١)

وداعاً، داداداعا
وداعاً. (١٠٢)

وقصيدته التي مطلعها:

مزجت بين النار والثلوج – (١٠٣)

تذكرنا بقصيدة روبرت فروست "النار والثلوج": هذان الرمزان اللذان كانا – كما رأى الناقد الأمريكي المعاصر لورانس تومسن بحق – مفتاح فن فروست وفكره. (١٠٤)

وثمة نبرة هملتية في قوله: "وداعاً أيها الجوهر الثقيل يارخامنا البشري"(١٠٥). كما أن قوله: "تجري الشموس التي أوقفناها" (١٠٦) يذكرنا بقول الشاعر الإنجليزي الميتافيزيقي أندرو مارفل في ختام قصيدته "إلى حبيبته الخجول": "وهكذا فلئن كنا لا نستطيع إيقاف شمسنا ثابتة / فإنا لجاعلوها تجري جرياناً.

وهو يذكرنا برنبو في القسم المسمى "زهرة الكيمياء" من ديوان "كتاب التحولات".
ويحتوي هذا القسم على ثلاث عشرة مقطوعة رمزية ممتازة، لو نسبت إلى شاعر رمزي كبير لما شانته. كذلك يروعنا ثراؤه اللفظي في مثل قوله:

عقرت الحصى والغبار

كانت الأرض أضيق من ظل رمحي - مت

سمعت العقارب كيف تصيئ، هديت القطا في المجاهل - مت

تلبدت بالأرض أكثر صبراً من الأرض - مت انكببت

على كاهل الريح

صليت

وشوشت حتى الحجار (١٠٧)

وهي أبيات تكاد ترتفع إلى مستوى أحاديث الجوقة في مسرحية ت. س.إليوت "جريمة قتل في الكاتدرائية"، خاصة تلك التي تبدأ بــ "أترى الطائر يصدح في الجنوب؟" (١٠٨) و "لقد شممت رائحتهم، جالبي الموت". (١٠٩)

ولا تقتصر براعته على خلق الصورة، وإنما أيضاً توليدها والسير بها إلى غايتها:

شبح يتغلغل بين سلالم الوقت

ينشر صوته حبالاً

يجذب خطوط الأفق وشباكها ويهوى.

شبح يربط المسافات

يحلها

ترق في نسيج خطواته

يبعثر العقد (١١٠)

فنتذكر المقطع الثالث من قصيدة اليوت "أربعاء الرماد".

ولأدونيس تأملات كثيرة في جرائم التاريخ، ربما كانت صدى لجيرونتيون إليوت:

اهمس كي تغافل التاريخ

تنسل إلى مغاوره وكهوفه وأقبيته التي يحرسها جلادون

بعين واحدة ورؤوس عديدة، والتي تزخر بالسلاسل

وأخواتها من أدوات التعذيب والقتل خنقاً أو حرقاً

أو مزقاً، أو بوسائل غير هذه يجهلها اللسان الفصيح (١١١)

كذلك يتضح هذا الاهتمام في قصيدة "مرآة للتاريخ"". (١١٢)

ويعارض أدونيس صيحة كبلنج المشهورة: "الشرق شرق، والغرب غرب، ولن يلتقي الاثنان قط" (١١٣)، فيرى أن:

... الكون حريق

والشرق والغرب قبر

واحد

من رماده ملموم... (١١٤)

ويحلم بأن "فاوست يتزوج الضفة الشرقية من المتوسط" (١١٥)، أي باقتران عبقرية البحر المتوسط بالعبقرية الجرمانية: الوجدان الملتهب، والذهن الفلسفي.

***

ومن أهم المنابع التي يستقي منها أدونيس التراث الكلاسيكي، يونانياً ورومانياً، والأديان الكتابية الثلاثة: اليهودية والمسيحية والإسلام، والمأثورات الشعبية.

فنحن نجد أن أحد شخوصه في قصيدة "الممثل المستور" يقول: "قرأت أفلاطون" (١١٦) ويعمد الشاعر إلى استخدام الفلك البطلمي (نسبة إلى كلوديوس بتولميوس، العالم الرياضي والفلكي والجغرافي الذي عاش في القرن الثاني الميلادي، وألف "المجسطي" و"الجغرافيا") ما دامت تلائم أغراضه الفنية. فالشاعر - كما يقول إليوت - لا "يؤمن" بما يقوله. وإنما "يستخدم" كل ما يقع تحت يده كمواد لشعره، سواء كانت هذه المادة صحيحة علمياً، أو لم تكن:

هكذا، يقول بطليموس

والكوكب الذي يسمى الكلب

والنجوم - (١١٧)

إنها، بعبارة أ.أ.رتشاردز، "تقريرات زائفة "علمياً، ولكنها – ككل شعر – لا تهدف إلى مطابقة الواقع الخارجي، وإنما تستخدم اللغة استخداماً انفعالياً، يرمي إلى توليد استجابات.

وتكثر الإشارة إلى أورفيوس الذي علمته ربات الفن كيف يعزف على قيثارة أبولو، فكان يسحر بموسيقاه الوحوش والأشجار والصخور:

(أورفيوس!

الرعاة – يبحثون عن ذبيحة. قل لرأسك أن يطفو

مركب أغنيات على النهر، وامنحهم نعمة أن يروك.

الوباء جالس مقيم لا يطرده إلا صوتك – إلا دمك،

أورفيوس! أورفيوس...) (١١٨)

(وربما كان في ذكر الوباء ما يشير إلى قصة أوديب والطاعون الذي امتحنت به طيبة).

امرأة ١: هل سمعته يغني

كرأس أورفيوس

تذكر أورفيوس؟ (١١٩)

قيثارك الحزين، أورفيوس

يعجز أن يغير الخميرة (١٢٠)

كذلك نجد إشارات إلى إيكاروس، ابن ديدالوس، الذي أورده طموحه ورغبته في الاقتراب من الشمس موارد الهلاك:

مر هنا إيكار

خيم تحت الورق الشاحب شم النار

في غرف الخضرة في البراعم الوديعة (١٢١)

أجنحة،

لكنها من شمع،

والمطر الهاطل ليس مطراً

بل سفن للدمع (١٢٢)

ويشير أدونيس إلى الجزة الذهبية التي أبحر جاسون، ومعه أبطال اليونان، على ظهر السفينة الأرجو، وانتزعها – بمساعدة ميديا – من بين أنياب التنين:

ينبغي أن أسافر في جنة الرماد

بين أشجارها الخفية

في الرماد الخواتيم والماس والجزة الذهبية (١٢٣)

وهناك إشارات إلى أدونيس، المعادل اليوناني لتموز عند البابليين، ذلك الشاب الجميل الذي عشقته أفروديت، ثم قتله خنزير بري، فحزنت عليه أفروديت حزناً عظيماً، حتى سمحت له آلهة العالم السفلي أن يقيم معها على وجه الأرض ستة أشهر، يخضر أثناءها الزرع ويعم الخصب الأرض:

وأدونيس يموت

والهواء شقائق وأعراس في جنازته (١٢٤)

(الرأس والجوقة معاً): **نبتت زهرة على الضفة الأخرى**

بموتي (١٢٥)

(إشارة إلى نمو شقائق النعمان من دم أدونيس المراق).

حيث ترمز قصة أدونيس إلى معنى الفداء، الذي قدر له فيما بعد أن يلعب دوراً هاماً في المسيحية.

ويمجد أدونيس الفالوس، باعتباره رمزاً آخر للخصب:

ليبير، ليبيرا، فالوس... (١٢٦)

ومن التوراة يستوحي أدونيس سفر "نشيد الأنشاد" لسليمان الحكيم، مثلما فعل صلاح عبد الصبور في قصيدته "أغنية حب":

"أبطأت يا حبيبي أبطأت

جسدي خيمة أنت حبالها وأوتادها

أبطأت يا حبيبي...، (١٢٧)

أدونيس

وجه حبيبي خيمة من نور

شعر حبيبي حقل حنطة

صلاح عبد الصبور

ونجد إشارة يعوزها التوقير إلى سفر "الأمثال":

والأرض أمامي أضيق من القدم

سأغطيها بالمزابل كما في سفر الأمثال المخبوء في الجبال بين أثداء العجائز،

لعلها تكبر تكبر تكبر (١٢٩)

وإلى سفر "الخروج":

هل أمزق سفر الخروج (١٣٠)

كما نجد إشارة إلى قصة الخلق، كما وردت في سفر التكوين:

وإذا على وسادتي امرأة

وتذكرت حواء والضلع الآدمي وعرفت إنك زوجتي (١٣١)

ومن المسيحية يستوحي أدونيس هذه الإشارة إلى القداس والعمادة:

النسغ قداسي بين الطلع والثمار

والورق العمادة (١٣٢)

ويعلق تعليقاً ساخراً على عبارة "هكذا يقول السيد الرب "فيحولها إلى" هكذا يقول السيد الجسد" (١٣٣)

ويشير إلى قول السيد المسيح إن من لا يولد من الماء والروح لا يقدر أن يخلص إلى الأبد:

صرت أنا والماء عاشقين:

أولد باسم الماء

يولد في الماء (١٣٤)

وإلى قول يوحنا المعمدان، حين عمد المسيح إلى غسل قدميه، إنه ليس مستحقاً أن يحل سيور حذائه:

فرأيت صديقاً يدخل ويخرج بين أصابع قدمي

آخر يحل سيور حذائي ويلتف بها (١٣٥)

وإلى معجزة قيام لعازر من الأموات:

قادر أن أبعث

أليعازر في كل خطوة أخطوها، (١٣٦)

وإلى قول السيد المسيح إنه ما جاء ليلقي سلاماً بل سيفاً:

لكن،

ما هذا الخوف؟ ما جئت لألقي الخوف بل التغير. (١٣٧)

وإلى العشاء الأخير:

جاءني حاضناً قواريره الخضراء يستعجل العشاء الأخيرا (١٣٨)

وإلى المجوس الذين زاروا المسيح في مهده:

وهبطنا، رأينا وغبنا

وظهرنا وغبنا

وأتى بعدنا المجوس. (١٣٩)

ويستخدم إيقاع الصلاة المسيحية:

أرض تعرض نفسها علي

تهتف أن أرش سحري ماء أزرق على غيرها من الأرض وأتركه

في سبات إلى آخر الدهر – آمين. (١٤٠)

ولكن هذه الإشارات العديدة إلى الأديان لا تنفي أن أدونيس في أعماقه هيوماني النزعة، وليس دينياً. فهو يؤمن بالإنسان، لا بالسلطة الخارجية. والكثير من أقواله يمكن أن يعد هرطقات:

وصحت قبيل ذلك – تقدم، تقدم يا عصرا يكون فيه الإنسان

طقس نفسه:

السقوط والله، الأرض والجنة، القائم والقيوم... (١٤١)

أعرف أن جنس الربوبية يتأصل في أحشاء الأرض ويتناسل،

أعرف الأرض بالأرض

والسماء بنور الأرض (١٤٢)

مهيار: أخرجني سلطان
كالشمس لا يموت،
كالإنسان (١٤٣)

وهذا الجانب من أدونيس منفر لأنه يتجاهل ضعف الإنسان الأساسي وسقوطه، وإنه ليحسن صنعاً إذا هو قرأ كتاب "تأملات" للمفكر والشاعر الإنجليزي ت. إ. هيوم، حتى يشفي من هيومانيته، أو على الأقل يكفكف من غلوائها.

ثم يعمد إلى التراث الإسلامي فيستشهد بقول القرآن الكريم: "هن لباس لكم وأنتم لباس لهن" (١٤٤) ويحوله إلى هذين البيتين اللذين لا يخلوان من ابتذال:

ننحني نتوتر نتقابل نتقاطع نتحاذى
(أنا لباس لك وأنت لباس لي) (١٤٥)

ويصدر القسم المسمى "أقاليم الليل والنهار" من "كتاب التحولات" بآية: "فتولوا وأعينهم تفيض من الدمع حزناً" (١٤٦) وفي "فصل المواقف" يشير إلى "سورة مريم". (١٤٧)

ويستخدم الحديث النبوي: "كادت الفاقة أن تكون كفراً"، ومعه قول أبي ذر الغفاري:

"**عجبت ممن لا يجد القوت في بيته كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه**" (١٤٨)، للإشارة إلى المشاكل الاجتماعية التي كانت تؤرقه في دواوينه الأولين.

ويستشهد بقول الإمام علي بن أبي طالب: "**آه من قلة الزاد وبعد السفر ووحشة الطريق**". (١٤٩)

ويشير إلى قصة نوح:

واربطينا إلى الماء...

- "لا ماء، لا عاصم، والنبيون ماتوا". (١٥٠)

وإلى قصة الإسراء والمعراج:

وفي الليل صهوة المعراج

"لي فرس.. وها هو الإسراء. (١٥١)

(ها هو بيت المقدس – المعراج

يمد لي، يجيئني جبريل

بأكؤس ثلاث... (١٥٢)

وإلى سيدنا الخضر:

كان أن نور النخيل وأثمر في صرخاتي

حيث لاقاني الخضر، صلى صلاتي (١٥٣)

(.. أين أشاهد صديقنا الخضر؟

"عند الصخرة في كوة على البحر، وترى أثر جناحيه في الطين". (١٥٤)

أنا أخوك الخضر

أسرج مهر الموت

أخلع باب الدهر (١٥٥)

وإلى جبريل:

شيخ ٢: **جبريل قال – أبشر**

ومد لي سكرة

طعمتها،

ولم يزل في فمي الطعم... (١٥٦)

والبراق:

كان البراق واقفاً يقوده جبريل،

وجهه كآدم، عيناه كوكبان

والجسم جسم فرس. وحينما رآني

زلزل مثل السمكة

في شبكه...) (١٥٧)

والراهب بحيره:

وتحت بردي طريق

لراهب كان اسمه بحيره (١٥٨)

ومن التاريخ الإسلامي يستوحي قصة صقر قريش، عبد الرحمن الداخل (١٥٩) ومأساة الحسين: (١٦٠)

شهدت جثة الحسين

وهي تبكي وتجري مع الرافدين (١٦١)

وتيمورلنك ومهيار. (١٦٢)

ولكن ربما كانت أهم إضافة قدمها أدونيس إلى التراث الإسلامي هي كتابته قصيدة "السماء الثامنة: رحيل في مدائن الغزالي" (١٦٣) التي يمكن أن نرى فيها فاتحة التجربة الإسلامية في الشعر العربي، مثلما رأى هو في قصائد يوسف الخال فاتحة التجربة المسيحية في الشعر العربي. (١٦٤)

ويجمع أدونيس بين المسيحية والإسلام في سمط واحد، وذلك بأن يصدر قصيدته "تحولات العاشق" بقول القرآن الكريم "هن لباس لكم وأنتم لباس لهن" وقول المتصوف المسيحي جريجوريوس بالماس (حوالي ١٢٩٦ – ١٣٥٩) إن "الجسد قبة الروح" (١٦٥) وذلك على نحو ما عمد ت. س. إليوت إلى الجمع بين التصوف الغربي، ممثلاً في شخص القديس أوغسطين، والشرقي، ممثلاً في بوذا، في المقطع الثالث من قصيدته "الأرض الخراب": عظة النار". (١٦٦)

***

ومن القصص الشعبي والمأثورات يستمد أدونيس شخصية السندباد (١٦٧)، وشهريار (١٦٨)، وشهرزاد (١٦٩). ويشير، في سياق مختلف، إلى كتاب "ألف ليلة وليلة":

تتنهد وتعير كتفيها لجهات الشمس الألف

والواحدة، (١٧٠)

ومن تراث الشعر العربي يقتبس من عبد الرحمن الداخل (١٧١)، ومن وضاح اليمن (١٧٢). ويشير إشارات غير موفقة إلى أبي تمام وأبي نواس:

كان أبو تمام

مشتعلاً بالجمر

خلف شتاء الليل والأحلام (١٧٣)

ورأيت النواسي يهذي ويحضن قارورة الكيمياء

مؤذناً بالعبور:

"كل رمح حمامه

كل أرض سماء" (١٧٤)

وهي أبيات لا تعدو (خاصة في النموذج الثاني) أن تقدم الصورة المحفوظة لكل من هذين الشاعرين، دون أن تحاول تعمقها، أو إعادة تركيبها. (١٧٥)

ومنطلق أدونيس في هذه الإشارات إلى التراث إيمانه بأن التراث ليس شيئاً مضى وانقضى، وإنما هو قوة فعالة تعمل عملها في الحاضر، وتشكله. ولهذا عمد إلى استكشاف الشخصيات التي من قبيل أبي حيان التوحيدي (١٧٦) والسهروردي (١٧٧)، على أساس أن "الإشارات الإلهية "للأول و "الغربة الغريبة "للثاني" نصوص يمكن اعتبارها، في ضوء الحاضر، نصوصاً معاصرة. (١٧٨)

***

تكمن مصادر قوة أدونيس في غنائيته، وخصب خياله، وبلاغة صوره. وهذا واضح بصفة خاصة في قصيدتي "أيام الصقر" (١٧٩) و "تحولات العاشق" (١٨٠)، وهما أعظم ما كتب من شعر على الإطلاق.

تصور قصيدة "أيام الصقر" فرار عبد الرحمن الداخل من وجه العباسيين، ووصوله إلى بادية الشام، وجهاده حتى تمكن من بعث دولة الأمويين على أرض الأندلس. ولكن هذا ليس سوى الإطار الخارجي لخبرة وجودية (١٨١) غاية في العمق والزخم:

... والسماء على الجرح ملصوقة والضفاف

تتهامس، تلتف:

بيني وبين الضفاف

لغة، بيننا حوار

حضننته الكراكي، طافت به كالشراع

بيننا (١٨٢)

ويعبر الداخل عن مجد الإنسان في وجه الطبيعة:

افتحي يا براري مصاريع أبوابك الصدئات:

ملك والفضاء خراجي ومملكتي خطواتي

ملك أتقدم أبني فتوحي

فوق هذا الجليد المجذر، فوق الجموح (١٨٣)

ويتابعه الشاعر في رحلته الروحية:

والطريق يدحرج أهواله ويضيق

والطريق مرايا

كتب ومرايا

أتقرى تجاويفها

أتفرس

ألمس فيها بقايا

فارس عاشق الخطى (١٨٤)

ويعبر الشاعر عن توق الإنسان إلى احتواء الكون، وطموحه النابع من أعماق عذابه:

صليت

وشوشت حتى الحجار

وقرأت النجوم، كتبت عناوينها ومحوت

راسماً شهوتي خريطة

ودمي حبرها وأعماقي البسيطة. (١٨٥)

ويرتدي الداخل قناعاً، فهو يتمنى أن يكون شاعراً، ولكنه شاعر فعلاً – إنها المفارقة التي التقينا بها، من قبل، في شعر أدونيس:

لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الفصول

لو أنني أعرف أن أكلم الأشياء،

سحرت قبر الفارس الطفل على الفرات (١٨٦)

ويبرع الشاعر في استثارة الشجن، وفي توليد هذا الشفق الانفعالي: شفق "الدهشة والعذاب":

الصقر في بادية العروق في مدائن السريرة

الصقر كالهالة مرسوم على بوابة الجزيرة

والصقر تطريز على عباءة الصحراء

والصقر في الحنين في الحيرة بين الحلم والبكاء (١٨٧)

ثم تجئ هذه الانبثاقة من النبل والجلال، على نحو قل أن نجد له نظيراً في شعرنا المعاصر:

وجهه يتقدم والشمس حوذيه

والفضاء

موقد،

والرياح عجوز تقص حكاياتها

والصقور

موكب يفتح السماء؛ (١٨٨)

وفي قصيدة "تحولات العاشق" نجد خبرة مشعوراً بها بعمق، تتسم بالتركيب بل والتعقيد، وتخلو من البساطة التي تتسم بها قصائد الحب العادية. إنها من أعظم قصائد الحب في العربية، وهي تستحق أن توضع ضمن تراث شعر الحب العظيم في أية لغة.

وتتكون القصيدة من سبعة مقاطع تتم تحولات العاشق على امتدادها، ولا نملك إلا أن نقف مذهولين أمام الغنائية الرائعة في مثل هذه الأبيات:

وكان الهواء راكعاً والسماء ممدودة كالأيدي؛ (١٨٩)

وأخذ جلدي يتهيأ لسقوط كوكب آخر في تجاعيده (١٩٠)

تكبرين في الجهات كلها

تكبرين في اتجاه الأعماق

تتفتحين لي كالنبع

وتستسلمين كالشجرة؛ (١٩١)

ويعرف الشاعر متى يتوقف عن هذه السبحات المحلقة ليقدم تفاصيل واقعية، تجعل قصة العاشق مقنعة على المستوى الواقعي:

في طيات ثوبك اختبأت

رافقتك إلى المدرسة

سرقت خطواتنا أجراس العتبة

وانسللنا

جلست إلى يسارك في الصف

نمت بين أهدابك (١٩٢)

ولكن حتى هذه الجزيئات المفروض فيها أن تكون على مستوى الحياة اليومية، الذي لا شاعرية تذكر فيه، قد أدركها الشاعر تخيلياً، وأحالها بقوة الخيال الصاهرة – كما يقول كولردج – إلى خبرة داخلية.

ويعيد أدونيس تركيب الجملة العربية:

ثيابك الأقاليم والفصول دربك إلى (١٩٣)

مثلما استخدم في "فصل الصورة القديمة" تركيباً يكاد يكون مترجماً عن الإنجليزية: (كيف يأتي، يعود الغريب إلى شكله القديم؟) (١٩٤). ولاحظ صلاح عبد الصبور في مقالة له عن ديوان "المسرح والمرايا" بمجلة "المجلة" القاهرية، أن أدونيس صوت فريد في شعرنا العربي الحديث، وأن صياغته اللغوية من مظاهر هذا التفرد، كما في هذه الأبيات:

لا خليج المرايا ولا وردة الرياح:

كل شئ جناح

طالع في دمي، في الحقول

سابح في مدار الفصول (١٩٥)

حيث يستغني الشاعر تماماً عن استخدام أي فعل، ناشراً بذلك جواً من الغموض وعدم التحدد.

ونعود إلى "تحولات العاشق". إنها تلجأ إلى استخدام عنصر الفانتازيا:

فجأة

أورق نبات غريب واقترب الغريب الواقف وراء الغابات

رأيت ثماراً تتخاصر كحلقات السلسلة

وبدأ الزهر يرقص

ناسياً قدميه وأليافه

متحصناً بالكفن (١٩٦)

وهو العنصر الذي يستخدمه فنان آخر كبير - نجيب محفوظ - في أعماله بعد الثلاثية: "سمعت صفصافة تترنم ببيت من الشعر. واقتربت مني بقرة قائلة إنها سوف تتوقف عن در اللبن لتتعلم الكيمياء. وزحفت حية رقطاء ثم بصقت أنيابها السامة وراحت ترقص في مرح... (١٩٧) لأنه يوفر نوعاً من التفريج الملهوي.

ويبدي أدونيس تقديراً للقصد في التعبير وكرهاً للتزيد: "طيف ينهض كالثدي ويلبس عجيزة وصدراً وما تبقى" (١٩٨)، "الخشخاش واللفاح وسواهما من نباتات الذكورة والأنوثة" (١٩٩)، "أنتم أيها الملائكة / الأطهار / المنقذون / القواد / الحكماء.. إلخ/" (٢٠٠)، وكأنه برم بأن يعدد بالتفصيل هذه الأشياء. ولكنه ينزلق أحياناً إلى الإطناب الذي لا يضيف جديداً، كما في قوله:

ثم تبني في وجهي الأوهام.

جزراً وقلاعاً من الصمت يجهل أبوابها الكلام (٢٠١)

حيث لا تضيف عبارة "يجهل أبوابها الكلام" شيئاً إلى كلمة الصمت، وإن كانت في حد ذاتها استعارة جميلة.

ويعرف أدونيس متى ينتقل من وصف الحب الجسدي إلى التصوف:

أسمع أطرافك الهاذية

اسمع شهقة الخاصرة وسلام الأوراك

يغلبني الحال

أدخل صحراء الجزع هاتفاً باسمك

نازلاً إلى الأطباق السفلى

في حضرة العالم الأضيق –

أشاهد النار والدمع في صحن واحد. (٢٠٢)

فإنك في البيتين الأولين تجد وصفاً حسياً خالصاً. ولكن الشاعر يتجاوزه، على نحو غير متوقع، ليدخل مملكة الروح.

ثم يوافيك الشاعر بهذه الترنيمة المجيدة للحب:

طفل تحت ثيابي يصرخ الحب الحب

دامعاً ينتشي

مرهقاً يحمل الطريق

الشجر مصابيحه والهواء برجه وأجراسه

راكض حبه في قوادم الريح

طائر حيث لا حد

في اتجاه السماء السماء السماء (٢٠٣)

وثمة أبيات ممتازة من قبيل:

نحلم أن أهدابنا محابر والنهار كتاب مفتوح (٢٠٤)

وجهك حامل شراعي وبين حبنا والسماء فضاء لا يكفي (٢٠٥)

ولكن الجزء الجيد من القصيدة ينتهي، للأسف، بانتهاء المقطع الرابع. وبعد ذلك تنضب موارد أدونيس، وتفقد القصيدة كثافتها. ونجد تقريرات مبتذلة من هذا النوع:

"المرأة بيت موقت للرجل البيت الموقت

"الرجل غد الرجل، المرأة مستقبل المرأة" (٢٠٦)

وهذا الانخفاض في مستوى قصيدة كانت، قبل ذلك، عظيمة، يحدونا إلى التأمل فيما قال به إدجار آلن بو من استحالة كتابة القصيدة الطويلة، لأنه من المتعذر على الشاعر أن يحتفظ بحدة العاطفة في أي سياق طويل، ومن ثم فكل ما يستطيعه هو أن

يكتب مقطوعات شعرية، تتخللها فواصل من النثر. ألا يحتمل أن يكون هذا صحيحاً؟ أولا يكون طول قصيدة أدونيس هو علة هذا الانحدار الذي يطرأ عليها في نصفها الأخير؟

كذلك نلحظ أنه على قدر ما يمتاز أدونيس بشعره الغنائي، يفشل في شعره المسرحي. ففي "المسرح والمرايا" تواجهنا "جنازة امرأة (حلم) "وهي مسرحية طقسية غامضة، لا تطاق. ويعادلها إملالا "حزمة القصب" أما "تيمور ومهيار" فميلودراما رديئة. وإذا أكثر مهيار من الظهور في مثل هذه المسرحيات الرديئة، فقل عليه السلام. وينسى أدونيس وعيه النقدي ليكتب – على لسان تيمور – شيئاً مثل هذا:

"فاجئ
جسد العذراء
جسد الحبلى...
فاجئ وافتك
لا تترك شيخاً أو طفلاً...
هذا شرعي."(٢٠٧)

وذلك دلالة على قسوة تيمور. ولكن هذا إسراف في تبسيط الأمور. فهو لا ينظر إليها إلا من زاوية واحدة. إنه من نوع الحشو الذي لا يفتأ الشعراء المصريون **يطالعوننا** به:

أنا رأسمالي
في قمتي الشماء أقبع في الأعالي
جدي وجد أبي وخالي
مروا على جسر الحياة فطأطأت لهم المعالي
أنا رأسمالي (٢٠٨)
(كيلاني سند)

وكلا النموذجين يزيف الواقع، لأنه يسطحه. فكما قال غالي شكري: "إن هذا الرأسمالي الذي يتحدث عنه الشاعر لم يوجد قط، ولا شك أيضاً أن الرؤية الصبورة المتأنية لا تخلق هذا النموذج المسطح" (٢٠٩)، نقول إن تيمور الذي يتحدث عنه أدونيس

هنا ليس شخصية تاريخية، وإنما هو نموذج مقولب للقسوة واللاإنسانية، إلخ.. انتزع من صفحات ميلودراما.

وفي أدونيس عيب آخر مهم هو افتقاره إلى روح الفكاهة. فهو حين يستخدم الفانتازيا يفشل – على عكس نجيب محفوظ – في أن يكون خفيف الظل. انظر إلى قوله:

بيت يحضن دفتراً ويركض حافياً إلى المدرسة،
كتاب يضع نظارة
يربي الأرانب ويدرب العصافير على المهن الحرة (٢١٠)

فستشعر بأنه يلعب دوراً لا يلائمه، لأنه في الحقيقة أشد جداً من أن يستسيغ هذا الهزل. والكاتب الذي يعرف حقاً كيف يستخدمه هو – كما أسلفنا – نجيب محفوظ: "انتصب الثعلب حارساً بين الدجاج، واجتمعت جوقة من الخنافس وغنت أغنية ملائكية. أما العقرب فتصدت لي في لباس ممرضة." (٢١١). وحين يحاول أدونيس أن يكون فكهاً، فإن أقصى ما يمكنه الوصول إليه هو هذه الخاتمة المضحكة:

ثم رأيتني مع الخضر
يده حول عنقي
يدي حول خاصرته
ورأيتني أفترق عنه
بغتة،
وأمشي على الهواء... (٢١٢)

وهي "أنتيكلايماكس" هزلية لقصيدة كانت، قبل ذلك، جادة تماماً. كذلك تجئ بعض قصائده خالية من عوامل التطور، حتى لتندرج في إطار ما تسميه نازك الملائكة بـــ "الهيكل المسطح": (٢١٣)

صنين
يقرأ في غرفته العارية
لليل، للأشجار، للساهرين
أحزانه العالية. (٢١٤)

فهذه القصيدة، كالطود الذي تصفه، تظل جاثمة في مكانها لا تريم. إنها ساكنة، لا يتحقق فيها أي تأزم. وليس فيها ذلك "الكشف" أو "لحظة التنوير" اللذين عودنا أدونيس أن ننتظرهما من شعره.

وتتردى بعض أبياته في حمأة الابتذال:

أيتها الطريدة المليئة الفخذين يا دمشق (٢١٥)

يا امرأة للوحل والخطيئة
أيتها الغواية المضيئة
يا بلدا كان اسمه دمشق... (٢١٦)

أيتها العارية الضائعة الفخذين يا دمشق (٢١٧)

ونلاحظ، عرضاً، أن هذه اللعنات التي يستمطرها الشاعر على مدينته لا تدل على شعوره الحقيقي نحوها. فهو عاشق لها، لا يلعنها إلا بقدر ما يراها تقصر عن أن تداني الصورة المنقوشة لها في قلبه. وموقفه هنا يذكرنا بموقف الكاتب الإنجليزي د. هـ. لورانس الذي كان لا يفتأ يصب جام غضبه على بني جلدته، في رسائله ورواياته، ويحمل على نضوب منابع الحيوية والتلقائية فيهم. ولكنه يعود فيقول: "إني إنجليزي، وإنجليزيتي هي عين رؤياي"، (٢١٨) ويتحدث كالعاشق عن "إنجلترا، بلدي إنجلترا!."

***

لم يكن عبثاً أن يصدر أدونيس "زهرة الكيمياء" بقول النفري: "وافرح فإني لا أحب إلا الفرحان" (٢١٩). فهذه الكلمات تلخص موقفه. إن ديناه "مسكونة بالفرح الكوني" (٢٢٠). وعلمه هو ما دعاه نيتشة بـ "العلم المرح". فأدونيس قد تجاوز حدود الرجاء والقنوط، والتفاؤل والتشاؤم، والحزن والفرح بالمعنى المألوف لهذه الكلمات. ومن أعماق معاناته وصل إلى تلك السكينة الروحية وذلك السلام النفسي اللذين لا يقدر عليهما سوى المتصوف أو القديس.

هوامش المقال:

اختصارات:

ك.ت.: كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل.

م.م. : المسرح والمرايا.

---

(١) آلن تيت، "التوتر في الشعر"، مجموعة المقالات، آلن سوالو، دنفر، ١٩٥٩.

(٢) أدونيس، "الشعر العربي ومشكلة التجديد"، شعر، العدد ٢١، شتاء ١٩٦٢، بيروت، ص ٩٠-١٠٦.

(٣) أدونيس، "الديوان الجديد - أمين نخلة"، شعر، العدد ٢٢، ربيع ١٩٦٢، بيروت، ص ١١٤.

(٤) أدونيس، قصائد أولى، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٥٧.

(٥) أدونيس، أوراق في الريح، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٥٨.

(٦) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١.

(٧) "شجرة"، ك. ت، ص ١٠٢.

(٨) "الرأس والنهر"، م. م، ص ١٤٠.

(٩) "فصل المواقف" ك. ت، ص ٢٤٦.

(١٠) "تحولات العاشق"، ك.ت، ص ١٥١.

(١١) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٧٦.

(١٢) "فصل الصورة القديمة، ك. ت، ص ٨٠.

(١٣) "فصل الصورة القديمة، ك. ت، ص ٨٠.

(١٤) "شجرة"، ك. ت، ص ١٠٦.

(١٥) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٨٨.

(١٦) "فصل المواقف، ك. ت، ص ٢١١.

(١٧) "فصل المواقف، ك. ت، ص ٢٢٨.

(١٨) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٣٥.

(١٩) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٣٩.

(٢٠) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٤٧.

(٢١) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٤٩.

(٢٢) "الرأس والنهر"، م. م، ص ١٣٤.

(٢٣) "الرأس والنهر"، م. م، ص ١٣٩ – ١٤٠.

(٢٤) "مرآة الطريق وتاريخ الغصون، م. م، ص ٢٤٨.

(٢٥) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٢٨.

(٢٦) "الدهشة الأسيرة، ك. ت، ص ١٢.

(٢٧) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٣٥.

(٢٨) "فصل الصورة القديمة"، ك. ت، ص ٩١.

(٢٩) "مرآة الطريق وتاريخ الغصون، م. م، ص ٢٤٥.

(٣٠) "الرأس والنهر"، م. م، ص ١٣٦.

(٣١) ولت ويتمان، "أغنية نفسي"، أوراق العشب.

(٣٢) "شجرة النهار والليل"، ك. ت، ص ١٣.

(٣٣) "غابة السحر"، ك. ت، ص ٢١.

(٣٤) "الشعب (حلم)، م. م، ص ٥١.

(٣٥) "مرآة لمسجد الحسين"، م. م، ص ٩٢.

(٣٦) حليم بركات، "أغاني مهيار الدمشقي وعالم الشعر الأغنى"، شعر، العدد ٢٣، صيف ١٩٦٢، بيروت، ص ١٢٤.

(٣٧) "فصل الحجر"، ك. ت، ص ١٩٦.

(٣٨) "فصل الحجر"، ك. ت، ص ١٩٧.

(٣٩) "فصل الحجر"، ك. ت، ص ٢٠٤.

(٤٠) "الأحجار"، م. م، ص ٢٨٤.

(٤١) "مرآة الطريق وتاريخ الغصون"، م. م، ص ٢٥٢.

(٤٢) "الغائب قبل الوقت"، م. م، ص ٢١٤.

(٤٣) "الرأس والنهر"، م. م، ص ١٣٧.

(٤٤) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٣١.

(٤٥) "فصل المواقف، ك. ت، ص ٢٢١.

(٤٦) "فصل المواقف، ك. ت، ص ٢١٥.

(٤٧) "الإشارة"، ك. ت، ص ١٦.

(٤٨) "فصل الحجر"، ك. ت، ص ١٩٢.

(٤٩) "فصل الصورة القديمة"، ك. ت، ص ٨٣. **وليست هذه هي الحقيقة الكاملة، فكما أنه يبحث عن الغريب في قلب المألوف، فإنه يبحث عن المألوف في قلب الغريب. وهذا التراسل هو ما يجعله "غامضاً أليفاً" في آن واحد.**

(٥٠) "فصل الصورة القديمة"، ك. ت، ص ٨٥.

(٥١) "شجرة الكآبة"، ك. ت، ص ٢٣.

(٥٢) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٣٥.

(٥٣) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٣٦.

(٥٤) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٣٧.

(٥٥) "القصيدة (حلم)"، م. م، ص ٢٨٢.

(٥٦) "الموج (حلم)"، م. م، ص ٣٠٠.

(٥٧) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٤١.

(٥٨) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٢٣.

(٥٩) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٣٥.

(٦٠) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٢٩.

(٦١) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢١٣.

(٦٢) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٤٨.

(٦٣) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٦٢.

(٦٤) "شجرة"، ك. ت، ص ١٠٦.

(٦٥) "شجرة الكآبة، ك. ت، ص ٢٣.

(٦٦) "الرأس والنهر"، م. م، ص ١٢٤.

(٦٧) "مرآة الطريق وتاريخ الغصون"، م. م، ص ٢٤٧.

(٦٨) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٢٩.

(٦٩) "مرآة لجسد عاشق"، م. م، ص ٢٣٧.

(٧٠) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١٧.

(٧١) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١٩.

(٧٢) "مرآة الزلاجة السوداء"، م. م، ص ٢٣٦.

(٧٣) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٢٥.

(٧٤) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٤٢.

(٧٥) "جنازة امرأة"، م. م، ص ١١.

(٧٦) "جنازة مرآة"، م. م، ص ١٦.

(٧٧) سيجمند فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، ترجمة اسحق رمزي، دار المعارف بمصر، ص٦٨.

(٧٨) المصدر السابق، ص ٧١.

(٧٩) المصدر السابق، ص ٧٢.

(٨٠) المصدر السابق، ص ٧٣.

(٨١) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٥٢.

(٨٢) "مرآة الطريق وتاريخ الغصون، م. م، ص ٢٧٠.

(٨٣) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١٤.

(٨٤) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٢١.

(٨٥) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٣٩.

(٨٦) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١٥.

(٨٧) ت. س. إليوت، مجموعة القصائد ١٩٠٩ - ١٩٦٢، فيبرآندفيبر، لندن، ١٩٦٣، ص ٣٤.

(٨٨) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٣٠.

(٨٩) "أقاليم النهار والليل"، ك. ت، ص ١٦٧.

(٩٠) "الشاعران (حلم)"، م. م، ص ٧١.

(٩١) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٣٣.

(٩٢) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٥٩.

(٩٣) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٤٧

(٩٤) "الدم النافر (حلم)"، م. م، ص ٢٩٣.

(٩٥) "فصل الدمع"، ك. ت، ص ٥٨.

(٩٦) صلاح عبد الصبور، "الظل والصليب"، أقول لكم، المكتب التجاري، بيروت، مارس ١٩٦١، ص ٩٠.

(٩٧) "بيروت ٣، مرآة عائشة"، م. م، ص ٧٧. وربما كانت هذه إشارة إلى قصة مارك توين: الأمير والشحاذ.

(٩٨) بيترولندا مري، "المستقبلية"، معجم الفن والفنانين، كتب بنجوين، ١٩٦٥، ص ١١٦ - ١١٧.

(٩٩) فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٣٢.

(١٠٠) "فصل الحجر"، ك. ت، ص ١٧٩ - ١٨٠.

(١٠١) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢١٧.

(١٠٢) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٢٠.

(١٠٣) "الإشارة"، ك. ت، ص ١٦.

(١٠٤) انظر لورانس تومسون، النار والثلوج: فن روبرت فروست وفكره، نيويورك، نيوهولت، ١٩٤٢.

(١٠٥) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢١٣.

(١٠٦) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٢٩.

(١٠٧) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٣٣.

(١٠٨) ت. س. إليوت، "جريمة قتل في الكاتدرائية"، القصائد والمسرحيات الكاملة ١٩٠٩ - ١٩٥٠، هاركورت بريس آندورلد إنك.، نيويورك، ١٩٦٢، ص ٢٠١ - ٢٠٢.

(١٠٩) المصدر السابق، ص ٢٠٧ - ٢٠٩.

(١١٠) "فصل الحجر"، ك. ت، ص ١٩٨.

(١١١) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٤٣.

(١١٢) "مرآة للتاريخ"، م.م، ص ٩٤ – ١٠١.

(١١٣) رديارد كبلنج، "موال الشرق والغرب" (١٨٨٩)، مختارات من شعر كبلنج، تحرير ت. س. إليوت، فيبرآند فيبر، لندن، ص ١١١.

(١١٤) "الغرب والشرق (حلم)"، م.م، ص ٣٠٦.

(١١٥) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٤١.

(١١٦) "الممثل المستور"، المسرح والمرايا، ص ٢٠٣.

(١١٧) "مرآة للتاريخ"، م.م، ص ١٠٠.

(١١٨) "فصل الحجر"، ك. ت، ص ١٩٢.

(١١٩) "الرأس والنهر"، م.م، ص ١٠٧.

(١٢٠) "مرآة لأورفيوس"، م.م، ص ٢٤١.

(١٢١) "إقليم البراعم"، ك. ت، ص ٢٤.

(١٢٢) "مرآة للغيوم"، ك. ت، ص ٢٢٢.

(١٢٣) "زهرة الكيمياء"، ك. ت، ص ١١.

(١٢٤) "فصل الحجر"، ك. ت، ص ١٩٢.

(١٢٥) "الرأس والنهر"، م.م، ص ١٣٩.

(١٢٦) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٢٢.

(١٢٧) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٣٤.

(١٢٨) صلاح عبد الصبور، "أغنية حب"، الناس في بلادي، دار الآداب، بيروت، يناير ١٩٥٧، ص ٨١ – ٨٣.

(١٢٩) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٣٩.

(١٣٠) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٥٦.

(١٣١) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٤٣.

(١٣٢) "كنيسة النهار"، ك. ت، ص ١٤.

(١٣٣) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٢٤.

(١٣٤) "شجرة الشرق"، ك. ت، ص ١٥.

(١٣٥) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢١٩.

(١٣٦) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٤٠.

(١٣٧) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٥٢.

(١٣٨) "الزمان المكسور"، م. م، ص ٣٤.

(١٣٩) "المجوس (حلم للرجل)"، م. م، ص ٣٥.

(١٤٠) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٤٥.

(١٤١) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٤٨.

(١٤٢) "فصل المواقف، ك. ت، ص ٢٥١.

(١٤٣) "تيمور ومهيار"، م. م، ص ٥٤.

(١٤٤) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١١.

(١٤٥) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٣٨.

(١٤٦) "أقاليم الليل والنهار"، ك. ت، ص ١٦٧.

(١٤٧) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢١٦.

(١٤٨) "تحولات الصقر"، ك. ت، ص ٤٣.

(١٤٩) "أقاليم النهار والليل"، ك. ت، ص ١٦٧.

(١٥٠) "فصل الدمع"، ك. ت، ص ٦٢.

(١٥١) "فصل الصعود إلى أبراج الموت"، ك. ت، ص ٦٩ – ٧٠.

(١٥٢) "السماء الثامنة"، م. م، ص ١٥٨.

(١٥٣) "فصل الصعود إلى أبراج الموت"، ك. ت، ص ٧١.

(١٥٤) "فصل الحجر"، ك. ت، ص ١٨٧.

(١٥٥) "شجرة"، ك. ت، ص ١٠١.

(١٥٦) "الرأس والنهر"، م. م، ص ١١٢.

(١٥٧) "السماء الثامنة"، م. م، ص ١٥٣.

(١٥٨) "الممثل المستور"، م. م، ص ٢٠٣.

(١٥٩) "الصقر"، ك. ت، ص ٢٥.

(١٦٠) "مرآة الرأس" (ص ٨٩ – ١٩٠)، "مرآة الشاهد" (ص ٩١)، "مرآة لمسجد الحسين" (ص ٩٢)، م. م.

(١٦١) "لون الماء"، م. م، ص ٢٥١.

(١٦٢) "الرأس والنهر" ص ١١٧، "تيمور ومهيار" ص ٥٣ - ٥٩، "أربع أغنيات لتيمور ومهيار" ص ٦٠ - ٦٣، م. م.

(١٦٣) "السماء الثامنة (رحيل في مدائن الغزالي)"، م. م.

(١٦٤) أدونيس، "فاتحة التجربة المسيحية في الشعر العربي، أدب، خريف ١٩٦٢، المجلد الأول، العدد الرابع، بيروت، ص ٧٣ - ٨٤.

(١٦٥) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١١.

(١٦٦) انظر هوامش إليوت لقصيدته في مجموعة القصائد١٩٠٩- ١٩٦٢ص ٨٤

(١٦٧) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٣٤.

(١٦٨) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٦٥.

(١٦٩) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٦٦.

(١٧٠) "فصل الحجر"، ك. ت، ص ١٩٥.

(١٧١) "فصل الدمع"، ك. ت، ص ٤٩.

(١٧٢) "مرآة لوضاح اليمن"، م. م، ص ٢٢٨.

(١٧٣) "فصل الصورة القديمة"، ك. ت، ص ٨٦.

(١٧٤) "فصل الصورة القديمة"، ك. ت، ص ٨٧.

(١٧٥) ونفس الغلطة قد ارتكبها صلاح عبد الصبور في قصيدته عن أبي تمام في ديوانه "أقول لكم".

(١٧٦) أدونيس، "الماضي المعاصر"، أدب، ربيع ١٩٦٣، المجلد الثاني، العدد الثاني، ص ١٠٦ - ١١٤.

(١٧٧) أدونيس، "الماضي المعاصر"، أدب، شتاء ١٩٦٣، المجلد الثاني، العدد الأول، ص ٨٧ - ٩٢.

(١٧٨) المصدر السابق ص ٨٧.

(١٧٩) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٢٧ - ٤٢.

(١٨٠) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١١ - ١٦٦.

(١٨١) ثمة تحليل وجودي جيد لشعر أدونيس في "أغاني مهيار الدمشقي" بقلم عادل ضاهر، مجلة شعر (٢٤)، خريف ١٩٦٢، بيروت، ص ١٠٨- ١٣٧

(١٨٢) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٢٨.

(١٨٣) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٣١.

(١٨٤) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٣١ - ٣٢.

(١٨٥) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٣٣.

(١٨٦) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٣٥.

(١٨٧) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٤٠.

(١٨٨) "أيام الصقر"، ك. ت، ص ٤١.

(١٨٩) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١٣.

(١٩٠) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١٧.

(١٩١) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١٨.

(١٩٢) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١٩ - ١٢٠.

(١٩٣) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٢٠.

(١٩٤) "فصل الصورة القديمة"، ك. ت، ص ٧٩.

(١٩٥) "مرآة الطريق وتاريخ الغصون"، م. م، ص ٢٤٥.

(١٩٦) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١٤.

(١٩٧) نجيب محفوظ، الشحاذ، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٨١ - ١٨٢.

(١٩٨) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١٧.

(١٩٩) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١١٧.

(٢٠٠) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢١٧.

(٢٠١) "شجرة النهار والليل"، ك. ت، ص ١٣.

(٢٠٢) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٢٤.

(٢٠٣) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٣٤ - ١٣٥.

(٢٠٤) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٤٠.

(٢٠٥) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٤١.

(٢٠٦) "تحولات العاشق"، ك. ت، ص ١٥٨.

(٢٠٧) "أربع أغنيات لتيمور ومهيار – مرآة للشرع، م. م، ص ٦٠.

(٢٠٨) كيلاني حسن سند، "أغنية إقطاعي"، في العاصفة، عالم الكتب، ١٩٦٣.

(٢٠٩) غالي شكري، شعرنا الحديث: إلى أين؟، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨.

(٢١٠) "فصل المواقف"، ك. ت، ص ٢٢٥.

(٢١١) نجيب محفوظ، الشحاذ، ص ١٨٢.

(٢١٢) "فصل الحجر"، ك. ت، ص ٢٠٨.

(٢١٣) نازك الملائكة، "هيكل القصيدة"، الآداب، العدد السادس، يونيو ١٩٦٠، السنة الثامنة، بيروت.

(٢١٤) "حنين (حلم)"، م. م، ص ٢٧٧.

(٢١٥) "فصل الدمع"، ك. ت، ص ٥٢.

(٢١٦) "فصل الدمع"، ك. ت، ص ٥٣.

(٢١٧) "فصل الدمع"، ك. ت، ص ٥٦.

(٢١٨) في رسالة له بتاريخ ٢١ أكتوبر ١٩١٥، وقد ساقها ف. ر. ليفيز في كتابه "د. هـ. لورانس روائياً"، كتب برجرين، ١٩٦٤، ص ٦.

(٢١٩) "زهرة الكيمياء"، ك. ت، ص ٩.

(٢٢٠) "السماء الثامنة (رحيل في مدائن الغزالي)"، م. م، ص ١٩٤.

موقع أدونيس في الشعر العربي الحديث

موقع أدونيس في الشعر العربي الحديث

بدلاً من الابتداء – كما جرى العرف – بمجموعة من المقدمات والانتهاء منها إلى نتيجة، سأعمد إلى المنهج المقابل وأبدأ بتقديم أطروحتين مكرساً بقية مقالي للبرهنة عليهما. هاتان الأطروحتان هما (١) أدونيس (ولست أخشى أن أحسب في عداد من سماهم فاروق شوشة على صفحات "الأهرام" "مريديه الذين أساء بعضهم إليه بحماسهم المفرط وتعصبهم المذموم") أهم شاعر عربي في هذا القرن، وقامة شعرية تقف جنباً إلى جنب مع المتنبي والمعري وأبي تمام (٢) إنه مُنظِّراً أعظم منه شاعراً، فهو أول اختراق حقيقي للبويطيقا العربية التقليدية، وأول موجه إلى أركان من الشعرية العربية – أبي تمام وأبي نواس والنفري – كانت غائبة عن الأذهان من قبله، وهو في هذا يواصل الجهد النقدي الذي بدأه ميخائيل نعيمة في "الغربال"، والعقاد والمازني وشكري وعلي أدهم حين وجهوا النظر إلى عنصر الفكر عند ابن الرومي والمتنبي والمعري وقارنوهم بنتشه وشوبنهور، وطه حسين حين قرن المعري بكافكا، كما يواصل رؤية مصطفى ناصف الأصيلة الطازجة للذائقة الشعرية العربية (انظر كتابه: "النقد العربي: نحو نظرية ثانية"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت). ولكنه يحمل هذه الجهود كلها إلى آماد بعيدة ويسلك بها دروباً لم تطأها قدم عربية من قبل وهو في هذا رصيف إدوار الخراط القاص العظيم والناقد الأعظم. وقد كانت لفتة موفقة من جابر عصفور، في احتفالية بلوغ إدوار الخراط السبعين بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، أن يقرن بين اسمي أدونيس والخراط. فكلاهما يمثل أعلى نقطة بلغتها الحساسية الأدبية العربية في عصرنا (أنظر أيضاً العدد الخاص بأدونيس من مجلة "فصول" (خريف ١٩٩٧) الذي حرره جابر عصفور وأخرج به وثيقة نقدية سامقة المستوى، فائقة الأهمية، كماً وكيفاً على السواء).

عندما بدأ عام ٢٠٠٠ راح الصحفيون كالعادة يطرحون على الأدباء والنقاد أسئلتهم المكررة ومنها: ما أهم حدث شعري في هذا القرن؟ وقد أجمع كثيرون على أن ديوان

"الشوقيات" هو أهم ديوان شعري عربي خلال السنوات المائة الأخيرة. وأنا أعرف مدى حب عبد القادر القط وثروت أباظة وفاروق شوشة ومحمد عناني وعبد المنعم تليمة ومحمود الربيعي وأحمد تيمور وأدباء آخرين أجلهم لشوقي واعتبارهم إياه أعظم شاعر منذ المتنبي. ولكني لا أتردد في القول - مع أدونيس، ومع العقاد من قبله - بأن شوقي ليس إلا "شاعر البيان الأول" أوفى على الغاية في شعر الصنعة والزخارف والتفويف، لكنك لا تجد تحت سطحه البراق تجربة وجدانية عميقة، ولا فكراً نافذاً، ولا قدرة على اختراق القشرة إلى الأعماق الملتهبة المتلظية.

عندي أن أهم ديوان عربي في هذا القرن هو "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار" تسبقه "أغاني مهيار الدمشقي" ويلحقه "المسرح والمرايا". هذه هي الثلاثية التي يؤرخ بها مبدأ الحداثة الشعرية العربية، وما سبقها من بدايات السياب الرومانطيقية الفجة، ومنظومات نازك الملائكة الأكثر من فجة، ليس إلا دمدمات واهنة، بالمقارنة.

تحضرني هنا مقالة لجبرا إبراهيم جبرا (وهو إلى جانب أدونيس وتوفيق صايغ ولويس عوض وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا ويوسف الخال وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي من محققي هذا الاختراق التاريخي) نشرها في مجلة "شعر" البيروتية (ربيع ١٩٦٢) وفيها يقول (لا أعتذر عن طول المقتطف، فهو عميق الدلالة لا يقبل اختصاراً):

"قبل أن يكتب رياض (نجيب الريس) أولى قصائده هذه في كمبردج بستة عشر عاماً أو يزيد، كتبت مثله شعراً كثيراً في كمبردج نفسها. ولكنني كتبته بالإنكليزية. لأنني حين أردت القول حينئذ لم أجد الأشكال التي تفي بما أريد أن أقول. كان علي محمود طه المهندس مثال الشاعر المجدد حينئذ - ولن أنسى مرارة خيبتي حين بعث إلى أخي بنسخة من ديوانه "الملاح التائه" مشبهاً إياي بالملاح التائه، وظانا أنني سأجد فيه لساناً لتجربتي. هراء، وتنغيم أطفال، ومبتذلات القول كلها اجتمعت في تلك القصائد التي عدت يومها آية التجديد والخلق. ولما عدت إلى أحمد شوقي كانت خيبتي بالمرارة نفسها لتلك المنمنمات العثمانية التي ما عادت تجربة الحرب الطاحنة تتحملها. لقد أصبحنا يومئذ - وإن كناقلة غريبة لم يعترف بنا أحد بعد - جزءاً من عصريات "الجمال" السطحي فيه شيئاً مذموماً، أقرب إلى "جمال" الزهور الشمعية المصطنعة التي لن يقبلها ذوق لن يجد متعته إلا في

توتر التجربة وزخم الحس والعنف والمأساة. نحن لم نعد نطلب "الجمال" من الفن، بل الشدة والكثافة والقوة، ولم يعد اللفظ الرقيق هدفاً للخلق، بل اللفظ المشحون المضطرب برموزه. ما عدنا ملاحين تائهين في جندول يحمل شقراء من البندقية، بل نحن بحار ومتاهات وجبال ومضاجعة وموت وأبطال خياليون نعبر عالماً من الكوابيس. بتنا نريد في الشعر الحركة والمفأجاة وتقويض قلاع الوهم فوق الرؤوس. هذا ما قلته حينئذ، ومازلت أقوله. ولذا كتبت شعري بالإنكليزية لأني وجدت في أشكاله المتجددة أبداً متسعاً لبناء الرموز الفوارة في أسطر قلائل، حيث تغدو الألفاظ قذائف نارية تنفجر فيتناثر لألاؤها ووميضها في معان تتساقط على الذهن بعد ذلك كالمطر".

هذه هي الحقيقة بلا زيادة ولا نقصان، دون ترقيق من حواشي القول ولا مراء. لقد أنجز البارودي وشوقي وحافظ ومطران والعقاد وشكري والمازني وشعراء أبولو جهوداً غير منكورة من أجل استنقاذ الشعر العربي من وهدة سقوطه الفادح في العصر المملوكي، ولكنهم لم يمضوا بعيداً بما فيه الكفاية. كانت نبرات ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل بمثابة نسيم منعش يحمل أنفاس الحياة والتجدد، ولكنها ظلت تدور في فلك رومانطيقي محدود المدى. وأدونيس (إلى جانب شعراء مجلة "شعر" وكتاب مجلتيّ "حوار" و"أدب") هو الذي أحدث الانعطافة الحقيقية.

أدونيس هو شاعر الحب، بامتياز. ليس الحب كما قلت في مقالة لي عن "الحب في الشعر العربي المعاصر" مجرد عاطفة بين الرجل والمرأة، وإنما هو – عند الشاعر الكبير – بؤرة تتلاقى فيها أشعة وجودنا الإنساني، وتكتسب الأشياء بعداً ميتافيزيقياً يجاوز أبعاد المحسوس. وربما كان أدونيس هو أقرب شعرائنا إلى منح خبرة الحب هذا البعد العميق، وذلك بفضل حدسه الخلاق وثقافته الفلسفية والأدبية.

وأدونيس هو أبرز شاعر عربي في مجموعة الشعراء الذين ثاروا على شكل القصيدة العربية المسطح، كأنها آلة وحيدة الوتر، وطمحوا إلى خلق أشكال مركبة يمتزج فيها القلب والعقل والحدس، وتمثل تشابك الرؤية الحديثة وتداخلها، ومن ثم كتبوا قصائد أشبه بالموسيقى السيمفونية في تنوع آلاتها وتعدد أصواتها وقدرتها على احتواء شتى الحالات النفسية وممارسة قوى التفكير في الانتقال من نغمة إلى أخرى، بل الثورة على

قوانين الهارمونية القديمة - كما فعل سترافنسكي وشونبرج - وخلق موسيقى لا مقامية تنطق بتمزق هذا العصر وافتقاره إلى الإيقاع.

ودلالة أدونيس الناقد هي إننا بحاجة إلى رسم خريطة جديدة لمسار الشعر العربي تتسلل إلى العقول والقلوب والضمائر قبل أن تتسلل إلى مناهج الدراسة وكتب المقررات والمختارات في المدارس والجامعات. لقد أومأ أدونيس ب "ديوان الشعر العربي"، وكتاباته النقدية، وشعره هو ذاته إلى "موروث بديل" ربما كان هو أقيم ما في التراث الشعري العربي: هذا الموروث يمتد من شعراء الجاهلية ذوي الخبرة الوجودية الحية - امرئ القيس وطرفة وتميم بن مقبل - إلى المد الحداثي العظيم في العصر العباسي على أيدي المتنبي والمعري وأبي تمام وابن الرومي والشريف الرضي وأبي نواس، مروراً ببضع قصائد ومقطوعات قيمة (وإن تكن بالغة القلة) من العصر الإسلامي والعصر الأموي، ونصوص نثرية للتوحيدي والنفري وابن عربي. تلي ذلك فترة موات إلى أن تبدأ حركة الإحياء الكلاسيكي والإحياء الرومانسي وبدايات الحداثة ثم يبلغ الموروث ذروته في شعر أربعة هم عندي أعظم المحدثين: أدونيس، والسياب (في مرحلة نضجه)، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي (لا موضع لنزار قباني هنا فنحن نتحدث عن شعر النضج لا شعر المراهقة). هذا هو الموروث الجديد الذي ينبغي أن يكتب على أساسه تاريخ الشعرية العربية منذ مبتدأها إلى هذه اللحظة. تقول لي (والعالم العربي منبسط أمامك من المحيط إلى الخليج): وماذا عن - و - و - ؟ فأقول لك مقالة دعبل الخزاعي: إني لأفتح عيني حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحداً.

ما أكثر طنين الذباب (كتابات سامح كريم وغيره من الصحفيين، إلخ..) الذي يحاول أن ينتقص من إنجاز أودونيس ولا يستحق أن أشغل به القارئ! لست أدعي أن كل ما كتبه أدونيس على مستوى واحد من الجودة، فأنا أرى في كل عمله اللاحق لـ "المسرح والمرايا" انحداراً عن قممه الثلاث التي أسلفت ذكرها. لكن الإنجاز قد تم، ولن يفلح في تغيير هذه الحقيقة جامدون على عمود الشعر القديم، ولا رومانطيقيون لا تطيق معداتهم الرقيقة ما جاءت به الحداثة من معطيات صارمة لاطمة، ولا شويعروقصائد نثر يحسبون أنهم يستظلون بلواء الأستاذ الكبير بينما هم لا يعدون أن يكونوا براغيث ترعى في بدنه، أو قملا يزحف على كمه (قال الشاعر الأيرلندي العظيم و. ب. ييتس ذات مرة

حين سئل عن رأيه في صغار الشعراء الذين يحاكونه: هل رأى أحد كلباً يثني على البراغيث التي تقتات على مص دمه؟). حين زار أدونيس القاهرة مؤخراً لاح لي وكأنه الشعرية العربية في أعلى تجلياتها وقد تشخصت في لحظة تاريخية - مكانية بعينها. وذكرت هيجل حين رأى المطلق مجسداً تاريخياً في شخص نابليون على صهوة جواده. إنما أدونيس سهم منطلق إلى المستقبل، إن كان ثمة مستقبل يستحق أن نتطلع إليه.

ملامح من شعر صلاح عبد الصبور

ملامح من شعر صلاح عبد الصبور

صلاح عبد الصبور، إلى جانب أحمد عبد المعطي حجازي، أكبر شعراء المدرسة الحديثة في مصر. وليس كثيراً أن نبايعه - كما بايعه الدكتور لويس عوض - أميرا لشعراء الحداثة، فقد استحق هذه المنزلة. إن في شعر عبد الصبور وحجازي من ثراء الوجدان الإنساني وبراعة التكنيك ما يرشحهما للبقاء على الزمن والدخول في "ديوان الشعر العربي" الذي سيضعه مؤرخو المستقبل وناقدوه.

صلاح عبد الصبور هو شاعر الحزن، وإن أنكر ذلك وذهب إلى أنه بالأحرى شاعر متألم. فيه من العذاب الوجودي ملامح، وفيه نبرة عصرية لا تخطئها الأذن راجعة بلا شك إلى ثقافته الواسعة وخبراته العميقة حياتياً وفكرياً. وهو - كأدونيس - عميق الأثر في شعرائنا المحدثين (انظر حسن توفيق مثلاً)، وإن كان - كأدونيس أيضاً - عصياً على المحاكاة. ليس هناك مدرسة لأي من هذين الاثنين، لأن أصالتهما تتحدى كل محاكاة.

أبدأ بلمحات من ديوان "تأملات في زمن جريح" وهو مزيج من الفكر الفلسفي والنبض الوجداني. فصلاح شاعر مفكر، وليس من قبيل الصدف أن يكون أبو العلاء العظيم هو أشعر شعراء العربية عنده، كما أخبرنا في مقالة له عنوانها "الحديقة الموحشة" (نشرت لأول مرة على صفحات مجلة "المجلة"، ثم أعيد طبعها في سلسلة الأعمال الكاملة التي نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب بتحرير أحمد صليحه، ومحمود عبده، وأسعد إسماعيل). وهو أيضاً ذو ضمير حي، شاهد على أمته ذو إباء. وشعره برهان على أن الخبرة العامة والخبرة الخاصة - لدى الشاعر الكبير - لا تنفصلان.

فقصيدة "حكاية المغني الحزين" هي حكاية الشاعر الذي يبصر الكارثة المقبلة، شأن زرقاء اليمامة عند أمل دنقل، ويحذر قومه منها، ولكن أحداً لا يلقي إليه سمعاً، بل إنه يصبح مستوجب العقاب:

وشت بك الأنغام أيها الغلام

(سني تقارب الخمسين ربما يكون هذا اللفظ شارة الوداد)

في صوتك الخفي رنة منشرخة.

مشبوهة القصد غريبة المرام.

كأن شكاً ساخراً كالجثة المنتفخة

يطفو ويهوي في مدى لهاتك المسلخة

وفي شعر صلاح أصداء من قراءاته. هناك أصداء من قصيدة "الأرض الخراب" لإليوت في "استطراد اعتذر عنه" وذلك حين يقول "وآخر تمتد عيناه بلا أجفان " أو حين يقول:

أنت ألم أدفنك منذ عام

أيتها الجثة الغريبة؟

ومن قصيدة "الملاح الهرم" لكولردج نجد صدى في قصيدة "الحلم والأغنية" وهي مرثية لعبد الناصر وذلك حيث يقول

نلقاك في الخمسين أكثر حكمة وأشد حزناً.

وهناك معارضات شعرية أقرب إلى أن تكون قراءة جديدة للتراث، كما في "عود إلى ما جرى في ذلك المساء" : "ليس على الله بمستنكر أن يجمع العالم في عشرين" أو في "رسائل من الماضي":

أرى عيني ما لم تبصراه

كلانا عالم بالترهات

"أصدق بيت قالته العرب"

وأعجب مني كيف أخدع عامداً

على أنني من أعلم الناس بالناس

"أصدق نصف بيت قالته العرب"

وهذا التعليق الأخير بمثابة شحذ لفكر القارئ يدعوه إلى أن يتساءل: أي الشطرتين هي النصف الصادق؟

ويبرع الشاعر في الإيجاز المعبر، كما كان يصنع شعراء الإبيجرامة من اللاتين:

أصبحنا مثل الطين بقاع البئر
لا يملك أن يتأمل صفحة وجهه

(كلمة قصيرة)

كما يستخدم مصطلح العلم على نحو مبتكر: "حزني لا يفنى ولا يستحدث" (عود إلى ما جرى).

وما أبرعه في التشبيه. انظر إلى قوله: "كأن ضحكاً فاتراً يلتف كالطحلب في الفكين" (استطراد أعتذر عنه) أو "وبيننا صداقة عميقة كالفجوة" (استطراد آخر قصير).

و "حديث في مقهى" قصيدة نمطية ما كان ليكتبها غير صلاح. ففيها أبلغ تعبير عن حالاته النفسية ومله:

تعصر قلبي الوحدة في ساعات العصر المبطئة الخطوات
تبدو الدنيا من شباكي
ميتة مسجاة
باهتة اللون مكتمة الأصوات
أمضي عندئذ أتسكع في الطرقات
أتتبع أجساد النسوة
أتخيل هذا الردف يفارق موضعه ويسير على شقيه
حتى يتعلق في هذا الظهر
أو هذا النهد يطير ليعلو هذا الخصر
(وأعيد بناء الكون).

وهو يستخدم أسلوب التراكم أو المبالغة تحقيقاً لأثر كوميدي أو ساخر أو مرير:

الله ما أعظمكم وما أرقكم
وما أنبلكم وما أشجعكم
وما أخبركم بالخيل والطعان والضراب والكمائن
والفتح والتعمير والتدمير والتحبير والتسطير
والتفكير والتخريب والتجريب والتدريب والألحان
والأوزان والألوان والبناء والغناء والنساء والشراء
والكراء والعلوم والفنون واللغات والسمات
وباختصار
أنتم هدية السماء للتراب الآدمي
نحن حفنة الأموات.

وفي ديوان "شجر الليل" الصادر في إبريل ١٩٧٢ نجد هذه الخصائص ذاتها وقد ازدادت عمقاً واكتسبت أبعاداً جديدة.

ففي المقطع السادس من قصيدة "تأملات ليلية" يعمد الشاعر إلى تفتيت الصورة وتكسيرها تعبيراً عن شعوره بالشذرية والتصدع، والافتقار إلى الوحدة والتكامل والالتئام، على نحو ما يفعل إليوت في قصيدتي "أربعاء الرماد" و "الرجال الجوف":

لا شئ يعينك لا شئ يعينك
لا شئ يعينك لا شئ يعين
لا شئ يعينك لا شئ
لا شئ يعينك
لا شئ
لا..

ومن إليوت أيضاً يستمد صلاح منهج الإلماع أو التضمين. فقصيدته "فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال" عكس لعنوان ديوان الشاعر هزيود "الأعمال والأيام" وقوله في المقطع الثاني من "تنويعات": "اقس علينا لا تعبر عنا كأس الآلام" تحوير لكلمات السيد المسيح ليلة الصلب، وهو يرجو أباه السماوي أن يرفع عنه هذه الكأس.

ويتمتع صلاح بقدرة فائقة على التعبير الحسي الثري كما في قوله:

وفي الذراعين اللتين تكشفان عن منابت الزغب
حين يهل الصيف

(البحث عن وردة الصقيع) وهي قصيدة صوفية.

كما أن له حاسة تشكيلية مرهفة الشعور بتوافق الألوان وتنافرها، وتجاورها وتباعدها وتنامها وتكاملها، كما في قصيدة "تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية".

ويكتب أحياناً أبياتاً عظيمة من الشعر التأملي، كشعر الشاعر الإسكتلندي إدوين ميور، كأن يقول مثلاً في قصيدة "في ذكرى الدرويش عبادة" الذي كان يلم بمقهى عبد الله بالجيزة:

أم كان يحس بأن خيول الزمن العاتي
خلف خطانا تتقدم؟

على أن أعظم قصائد صلاح في هذا الديوان هي آخرها، قصيدة "توافقات"، حيث يجدد في الشكل الشعري، ويستخدم شيئاً أشبه بالمقاطع الموزونة أو التدوير. مما نرى له أثراً في عدد من قصائد حسن توفيق وغيره. ولكن شتان بين الأصل والمحاكاة! في قصيدة "توافقات" يعالج صلاح القالب النغمي معالجة جديدة تعبر عن شعوره بالكآبة والرتابة فيقول:

ها أنا سائر في الفصول، عليل صحيح
كئيب وأخشى الكآبة حيناً، وتمضي الحياة
تعيد مداراتها، والشموس النجوم
تعيد استداراتها، وروحي تعيد ولاداتها
واحتضاراتها، والشموس النجوم
الشموس النجوم الأهلة، يا زمناً
فاتراً يا حياة تجرب كيف تقلد صورتها
في الزمان البعيد القديم

أين نجد في شعرنا القديم مثل هذا التوازن الدقيق بين الحرية والنظام، بين انضباط الشكل ومرونته في آن واحد؟

لا نجد في هذا الشكل الدائري - إذا جاز التعبير - أي خضوع لضرورات القافية، أو أي كلمة مقحمة لا لشيء إلا لأن الروى يتطلبها، وإنما يثب الشاعر - كالراقص البارع - من قمة إلى قمة، مما يعمّق في وجداننا إحساسه بالانسياق مع دورة الفصول، وتجدد الموت والميلاد، واجتماع الأضداد.

ولنقرأ أبيات صلاح العظيمة في ختام هذه القصيدة:

ها أنا أستدير بوجهي إليك فأبكي
لأن انتظاري طال لأن انتظاري
يطول، لأنك قد لا تجئ، لأن
النجوم تكذّب ظني، لأن كتاب
الطوالع يزعم أنك تأتي إذا
اقترن النسر والأفعوان، لأن
الشواهد لم تتكشف، لأن الليالي
الحبالى يلدن ضحى مجهداً، ولأن
الإشارات حين تجئ
تجئ إلينا الإشارات من مرصد
الغيب يكشف عن سرها.
العلماء الثقات تقول:
انتظار عقيم!
انتظار عقيم!
انتظار عقيم!

على النقيض من الحالة النفسية لهذه الأبيات نجد قصيدة "رسالتان" التي نشرت في جريدة "الأهرام" عقب العبور في أكتوبر ١٩٧٣. إن القصيدة تجاوز الحدث وتعلو عليه.تحيله إلى شعر ولا تكتفي بتأمله شعرياً. إن الفعل هنا يستحيل إلى كلمة، والكلمة

بدورها تستحيل فعلاً. ومن عناقهما تتولد الكلمة - الفعل اللوغوس - البراكسيس، التي تلقي ضوءاً جديداً على الحدث واللغة سواء بسواء.

يبدأ عبد الصبور قصيدة "رسالتان" بقوله:

تمليناك حين أهل فوق الشاشة البيضاء
وجهك يلثم العلما
وترفعه يداك لكي يحلق في مدار الشمس
حر الخفق مقتحماً
وكان الوجه مبتسماً
ولكن كان هذا الوجه يظهر ثم يستخفي
ولم ألمح سوى بسمتك الزهراء والعينين
ولم تعلن لنا الشاشة نعتاً لك أو اسماً
ولكن كيف كان يسعك اسم يحتويك
وأنت في لحظتك العظمى
تحولت إلى معنى كمعنى الخير
معنى الحب معنى المجد معنى النور .

إن الشاعر هنا يرى على شاشة السينما أو التليفزيون صورة جندي مصري يرفع العلم على أرض سيناء، فتستخفه العزة باسترداد الأرض المغتصبة، ويتحول من مقعد المتفرج إلى مشارك إيجابي في هذا الحدث.

وتكتسب هذه القصيدة دلالتها من قصائد صلاح عبد الصبور في السنوات التالية لهزيمة ١٩٦٧ حين كان الشاعر - بحس الفنان الصادق، والرائد لا يكذب أهله - يعبر، برهافة وعمق، عن مدى الجرح الذي أصاب كرامة الإنسان المصري في تلك الأيام.

ففي قصيدة "حكاية المغني الحزين"، كما رأينا، يتلبس الشاعر - الذي يحس مقدم الفجيعة إذ يرى الفساد والكذب ضاربين بجرانهما في البلاط - قناع مغني القصر الذي تحتم عليه وظيفته أن يتغنى بأمجاد السلطان وبطانته من الوزراء والأمراء والنبلاء ولكن المغني - الذي لا يجيد الكذب، مهما حاول - لا يتمكن من إخفاء ما يعتمل في داخله من

وحشة وألم فيطرد من القصر طرداً. وتسقط كل الأقنعة، ويظهر السلطان وبطانته على حقيقتهم حين يدق العدو أبواب المدينة: فقد ولوا الأدبار، ولم تصمد ادعاءاتهم العريضة للحظة أمام الامتحان، ووضح أن المغني كان محقاً في كل تشاؤمه وتوقعاته.

على نفس هذا الوتر الحزين كان يعزف عبد الصبور في فصوله المنتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال حين يبكي مصر "سيدة الجوهر / الجوهرة الفرد" ويصور ببراعة فائقة ضياع الإنسان المصري بين اللا سلم واللا حرب، وما بدا من عجزه عن الفعل، واقتصاره - في أحسن الأحوال - على ردود الفعل. إن الشاعر هنا ضمير لعصره بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمات. وفي كلماته تعيش مأساة السنوات التالية لعام ١٩٦٧، والسابقه له، قبل أن تنطلق العسكرية المصرية من إسارها، ويتحقق لها أول انتصار على العدو في تاريخها الحديث.

من هذه التأملات الحزينة انتقل صلاح عبد الصبور في قصيدة "رسالتان" إلى نغمة الفرحة والاعتزاز بعلم مصر المنتصر.

لم أقل حتى الآن شيئاً عن معالجة صلاح لخيط الحب، كما يكون بين الرجل والمرأة، وهو الخيط الذي ملأ الدنيا وشغل الناس. لم تكن موهبة صلاح من نوع موهبة نزار قباني ولكنه كان أعمق فكراً وأكثر انشغالاً بالأبعاد الفلسفية والنفسية للعلاقة بين الجنسين. والجو الشائع في شعره الوجداني رمادي كئيب فيه حزن هادئ. ودواوينه الشعرية - خاصةً أولاها: "الناس في بلادي" و "أقول لكم" و "أحلام الفارس القديم" - زاخرة بقصائد حب عميق لنساء بعينهن. انظر إلى الخبرة الجميلة الفريدة التي سجلها في قصيدة "أغنية من فينا":

كانت تنام في سريري والصباح
منسكب كأنه وشاح
من رأسها لردفها
وقطرة من مطر الخريف
ترقد في ظلال جفنها
والنفس المستعجل الحفيف

يشهق في حلمتها

وقفت قربها أحسها أرقبها أشمها

النبض نبض وثني

والروح روح صوفي سليب البدن

أقول يا نفسي رآك الله عطشى حين بل غَربتك

جائعة فقوتك

تائهة فمد خيط نجمة يضيء لك

إلى أن يقول:

تعانقت شفاهنا وافترقت

في قبلة بليلة منهومة

تفرقت خطواتنا وانكفأت

على السلالم القديمة

ثم نزلنا للطريق واجمين

لما دخلنا في مواكب البشر

المسرعين الخطو نحو الموت

في جبهة الطريق انفلتت ذراعها

في نصفه تباعدت، فرقنا مستعجل يشد طفلته

في آخر الطريق تقت – ما استطعت –

لو رأيت

ما لون عينيها

وحين شارفنا ذرى الميدان غمغمت بدون صوت

كأنها تسألني من أنت؟

تجد فيها جوهر رؤية هذا الشاعر: فالرجل والمرأة غريبا الوجه واليد واللسان، لا يعرف أحدهما حتى اسم الآخر. وهما يحاولان من خلال العلاقة الجسدية أن يكسرا أسوار العزلة. ولكن عبثا. فبعد أن تعارفت الأجساد تساءلت المرأة دون صوت: من أنت؟ هل هناك تعبير أبلغ من ذلك عن عزلة إنسان العصر الحديث وقيام الأسوار العالية بين أبنائه؟

أخر محطة شعرية أبغي التوقف عندها هي ديوان "الإبحار في الذاكرة". وليس "الإبحار في الذاكرة" مجرد عنوان لديوان صلاح عبد الصبور الأخير، وإنما هو تلخيص محكم لخيطين من أبرز الخيوط في عمله: الرحلة، والذكرى. فعلى امتداد ربع قرن من الزمان، وفي دواوينه الخمسة السابقة، كانت صورة البحار الساعي في طلب القوة والحكمة - أوديسيوس أو السندباد - هي رمزه الأثير للتعبير عن رحلة الإنسان المعاصر في طلب المعنى. وعلى صفحات "الناس في بلادي" (١٩٥٧) و"أقول لكم" (١٩٦١) و"أحلام الفارس القديم" (١٩٦٤) و"تأملات في زمن جريح" (١٩٧٠) و"شجر الليل" (١٩٧٣) كانت الذكرى - لذة وألماً - هي المعادل العقلي للرحلة المادية: إن السندباد يرحل بالبدن من مكان إلى مكان، ويرحل عقلياً من خبرة إلى خبرة. وكما تنبسط بحار العالم التي ينشر المسافر عليها أشرعته، تنبسط ذكريات الماضي في منظور تاريخي طويل. والبحر هو التعبير التقليدي - في الأدب والأسطورة - عن عماء الكون واختلاط مادته الأولية. على الشاعر، إذ يقوم برحلته، أن يرسم له الخرائط، ويضع الصوى، ويفرض شيئاً من النظام على تدفق مادته الجموح.

وصلاح عبد الصبور، بهذا المعنى، يضرب بسهم في موروث هوميروس، ودانتي، وسان جون برس. إن كل ديوان له (ولا ننسى مسرحه الشعري أيضاً) إغارة على الحدود، وتوسيع لنطاق المعرفة. وهو يجمع بين شرطين لا غنى عنهما في هذا النوع من الشعر الذي يطمح إلى أن تكون له دلالات كونية: عقل فلسفي قادر على عقلنة الخبرة وتمحيص كافة زواياها، وغنائية صافية تحيل مقولات العقل المجرد إلى وجدان مشعور به. في البدء كانت الغنائية هي الأغلب، وفي مرحلة تالية غلب عليه جانب العقل. وهو في فترته الأخيرة يتمكن من إدماج هذين العنصرين في مركب واحد: مركب القصيدة المتعددة الأوتار، الخصبة المعاني، حيث العقل يحس، والحس يعقل.

إن البعد الفكري في عمله يتمثل في عدد من قصائد الديوان الجديد، وخاصة قصيدة "تجريدة" حيث نجد (على حد قول إليوت عن أندرو مارفل) عقلانية صلبة تختفي تحت الرشاقة الغنائية الخارجية. وهذه العقلانية تتخذ سلاحاً لها الفطنة: تلك الصفة التي أعجب بها النقاد المحدثون في شعر الشعراء الميتافيزيقيين الإنجليز من القرن السابع عشر. هي فطنة تجدها، في قرننا العشرين، لدى شعراء من طراز روبرت جريفز، ولورا رايدنج، ووليم إمبسون وغيرهم. انظر مثلاً إلى قول صلاح:

سيف اللا جدوى

يهوى ما بين الرغبة والعقل

صحراء اللافعل

تتمدد ما بين الرغبة والجدوى

ماذا في طوق الفأر المذعور

ما بين السيف وبين الصحراء

تجده يتلاعب بعدد من النظائر التي تجدها عادة في أطروحة فلسفية أو رسالة في علم النفس. إن توتراً يقوم في هذه الأبيات بين النفي والإثبات، بين مقولات فكرية ذات تاريخ طويل في الأدب والفلسفة على السواء. هناك ثنائيات الرغبة والعقل، والرغبة والجدوى. وهناك كلمات السلب: "اللاجدوى" و"اللافعل" حيث تكتسب الكلمات - من جراء تجاورها وتضادها - دلالات جديدة، وجدانية قدر ما هي فكرية. فكلمة مثل "الرغبة" لا تمثل معنى عقلياً مجرداً وإنما هي تستثير - بلسان الذكرى - تاريخاً كاملاً من النزوعات والتحققات والإحباطات. و"اللاجدوى" أيضاً تعبير وجودي عن خبرة إنسانية عامة، خبرة سيزيف الذي لا يني يدحرج الصخرة إلى أعلى كي تنحدر من جديد. إن كلمة صلاح عبد الصبور ليست فكراً بارداً، وإنما ثمرة تجربة حياتية موصولة.

والغنائية واضحة في غلبة الوجدان الذاتي على أغلب قصائد الديوان، ولكنه وجدان معقد، خلا من بساطة الرومانسيين الأوائل، وغدا يضم في داخله جوانب من خبرة الإنسان الحديث بأكملها. إن صلاح عبد الصبور شاعراً استبطاني، منطلقه هو حالاته الشعورية الخاصة، ولكن غايته أكبر من ذلك كثيراً: إنها تأمل في معنى الخبرة، وسعي إلى اقتناصها في شبكة اللفظ المنغم.

تتجلى غنائية الشاعر في عدة أمور منها: ثراء موسيقاه البوليفونية حيث تتقابل الخيوط وتفترق، وتتردد أصداء داخلية في أبهاء القصائد، وتكتسب الكلمات معاني جديدة بوضعها في سياقات مغايرة. ومنها اعتماده - شأن الشعراء المحدثين عموماً - على لغة الصورة، وإن كان لا يخشى أيضاً استخدام التقرير الفلسفي المجرد. ومنها استخدامه الرموز الثاوية في ذاكرة البشرية الجماعية كالبحر والرحلة. ومنها انشغاله الذي لا ينقطع بأحواله النفسية الخاصة من فرحة وحزن، وكبرياء وانسحاق، وإقبال ونفور. والملل هو أبرز هذه الأحوال. فصلاح عبد الصبور شاعر الملل الذي لا ينازع. وليس ملله مجرد

حالة نفسية عابرة مما يذهب به تغيير مكان أو صحبة. إنه ملل وجودي عميق، قوامه من قوام الوجود ذاته، ولا انتفاء له إلا بانتفاء الوعي المعذب الذي يخبره. صلاح عبد الصبور، هنا، أخ صغير لأبي العلاء وتنسن وبودلير وإليوت، وكل أولئك الذين عرفوا شيئاً عن الموت في قلب الحياة.

لكن انشغاله الملح بقضايا الوجود والعدم والحياة والموت، والمعنى واللامعنى لا يمنعه أيضاً من أن ينزل إلى السوق – رمز الحياة اليومية عنده – حيث الإنسان – الحيوان يتطاحن على الرزق، وحيث يتجلى التجريب والمهارة، ويتصارع الربح والخسارة. فصلاح – في شعره ونقده على السواء – شاعر إنساني المذهب، ملتزم بقيم الحرية والعدل، عدو للطغيان السياسي والزيف في العلاقات الشخصية على السواء. وهو في حوارية "الموت بينهما" يقابل بين صوتين: صوت عظيم، هو صوت الحق حين ينطق بكلمات القرآن الكريم، وصوت واهن هو صوت الشاعر المنفرد، المستوحش الواقف في العراء. وهذا الصوت الأخير يعدد الشرور التي يخبرها الإنسان الاجتماعي في سياق حياته اليومية، وهي موصولة الوشائج بالمناخ السياسي والعقلي للأنظمة الشمولية:

ماذا تبغيني.. يا رباه؟
هل تبغيني أن أدعو الشر باسمه
هل تبغيني أن أدعو القهر باسمه
هل تبغيني أن أدعو بالأسماء الظلم، وتمليق
القوة، والطغيان، وسوء النية، والفقر
الروحي، وكذب القلب، وخدع المنطق،
والتعذيب، وتبرير القسوة، والإسفاف العقلي،
وزيف الكلمات، وتلفيق الأنباء...

هكذا تلتحم، في رؤيا الشاعر، الأبعاد الميتافيزيقية والاجتماعية والذاتية. إن صلاح عبد الصبور محصلة تفاعل خلاق بين الثقافة الغربية والتراث العربي. وهو برهان على أن الشاعر يجمع في آن واحد بين الفكر والوجدان، القومية والعالمية، الذات والخارج. ففي مسبك الخيال الصاهر تنحل هذه الثنائيات، ولا يعود هناك سوى رؤية موحدة هي رؤية الشاعر الكوني: ترجمان الوجود، وضمير الجماعة، ومغنى الذات.

"عندما أوغل السندباد وعاد"

قراءة في آخر قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور

"عندما أوغل السندباد وعاد"

قراءة في آخر قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور

وافق شهر أغسطس ٢٠٠٣ ذكرى وفاة الشاعر صلاح عبد الصبور، ولكننا لا نريد أن نتخذ من ذلك ذريعة للحديث عن حياته، فلسنا ممن يؤمنون بالمدخل البيوجرافي إلى شعر الشعراء، وإنما نحن نؤمن بأن الكلمة الشعرية أهم ما في حياة صاحبها، وأن شعره هو لباب سيرته مصفى ومستقطراً، لباب سيرته الداخلية والخارجية على السواء. فما كانت في حياة صلاح عبد الصبور أحداث لافتة، ولا مواقف خارقة، ولا كوارث جسام، ولا نعم تجاوز المألوف، وإنما كانت - على السطح - تجري عادية إن قليلاً أو كثيراً، تشبه حيوات غيره من الأدباء في أغلب تفاصيلها وإن افترقت عنها هنا أو هناك. ووراء هذا السطح كانت حياة الشاعر الحقة التي كفلت له أن يكون (إلى جانب حجازي) أبرز شعراء جيله، حياة داخلية خصبة عرفت التمزق الروحي، والأزمات الوجودية، والتردد بين قطبي الزهد واللذة، كما استوعبت - خلال عمرها القصير نسبياً - منجزات عصرنا في الأدب والفلسفة والسياسة، وتوقفت لدى موانئ فكرية ومذهبية عديدة، واستودعت لحظاتها خبرة الإنسان الحديث باعتباره وريثاً لكل العصور، وزاوجت بين الفكر والحس، بين التأمل المجرد وعشق العيني المحسوس. وعن هذه الحياة الداخلية، كما تتجلى في قصيدة بعينها، نتحدث هنا.

"عندما أوغل السندباد وعاد" قصيدة من أواخر ما نشر صلاح عبد الصبور، وإن كنا لا نجزم بأنها آخر ما كتب، حيث انه قد تكون بين الأوراق التي خلفها حين وفاته جذاذات من قصائد، وشذرات كان يراد لها أن تكون نواة أعمال أكبر. نشرت القصيدة في مجلة "العربي" الكويتية في عدد أكتوبر ١٩٧٩، وأعيد نشرها - بخط الشاعر - في كتاب

"وداعاً فارس الكلمة" الذي صدر عام ١٩٨٢، عقيب وفاة الشاعر، وحوى قصائد إليه بأقلام فاروق شوشة، ومحمد إبراهيم أبو سنة، ووفاء وجدي، وغيرهم.. والقصيدة ذات قيمة رمزية من حيث إنها إيماءة وداع، خلاصة عمر، حصاد خبرة، بطلها هو السندباد أحد أقنعة صلاح عبد الصبور، لا بل هو صلاح عبد الصبور ذاته، فعنده يتحد الوجه والقناع، أو - بتعبير بودلير الذي كان شاعرنا له محباً وإلى شعره منجذباً - يتحد الجرح والسكين، الفريسة والجلاد.

والسندباد شخصية أثيرة في أدبنا العربي الحديث، كما في آداب أجنبية عرفت لكتاب "ألف ليلة وليلة" قدره، واستوحت شخوصه وموضوعاته. فمن بين رفاق صلاح عبد الصبور على مسيرة الشعر الحديث، نجد الشاعر العراقي بدر شاكر السياب يؤلف قصيدتي "رحل النهار" و"مدينة السندباد". وللشاعر اللبناني خليل حاوي قصيدتان عنوانهما "وجوه السندباد" و"السندباد في رحلته الثامنة". وفي مجال المسرح نجد لشوقي خميس مسرحية عنوانها "السندباد". وفي الرواية كتب عبد الرحمن فهمي - وهو من أعمدة "الجمعية الأدبية" التي كان شاعرنا في شبابه من أبرز أعضائها - رواية "رحلات السندباد السبع". وفي النقد الأدبي نجد لجبرا إبراهيم جبرا كتاباً عنوانه "الرحلة الثامنة" أو الرحلة التي تلي رحلات السندباد السبع وتحملها إلى آماد جديدة. لا، بل إن شبح السندباد ليتخايل في رواية أديب أيرلندي هو جيمز جويس، صاحب "يوليسيز"، وذلك حيث يكتب بأسلوب طليعي، أقرب إلى التدفق السريالي، فقرة ترجمها الدكتور لويس عوض في كتابه المبكر والهام "في الأدب الإنجليزي الحديث" (١٩٥٠). يقول جويس:

"ماذا أتعبه؟

إنه متعب بعد طول السفر

مع رفاقه. ومن رفاقه؟

السندباد البحري. السندباد البحار، والصندباد الصياد، والخندباد الخياط، والنندباد النجار، والحندباد الحداد، والفندباد الفلاح، والبندباد البناء، والهندباد الهجاء، والرندباد الرقاص، والكندباد الكشاف، والدندباد الدساس، والطندباد الطحان، والزندباد الزمار، والسجندباد السجان، والغنفباد الفثفاث.

متى كان ذلك؟

حين مضى إلى الفراش المظلم فوجد مربعاً حول بيضة الفرخ، فرخ الرخ، رخ السندباد البحري في ليلة الفراش، فراش كل فرخ، فرخ كل رخ".

أي علاقة يمكن أن تنشأ إذن بين هذه الشخصية الأسطورية وبين شاعر مصري حديث ولد في ٣ مايو ١٩٣١، وتوفي في ١٤ أغسطس ١٩٨١، وتخرج في كلية الآداب، جامعة القاهرة في ١٩٥١، وعمل مدرساً وصحفياً ومستشاراً ثقافياً بالهند ورئيساً للهيئة المصرية العامة للكتاب؟ أو بعبارة أخرى، ما الذي اجتذب صلاح عبد الصبور في شخصية السندباد دون غيره من الشخصيات التي تحفل بها آداب الأمم المختلفة وأساطيرها؟ الإجابة عن هذا السؤال – من واقع شعر الشاعر، لا من واقع الرجم بالظنون – تستطيع أن تقدم مفتاحاً لعالم هذا الشاعر وعقله الخلاق، وذلك لما هو معلوم من أن فعل الاختيار الفني فعل قصدي ذو دلالة لا يكون عشوائياً قط، وإنما ينبع من اهتمامات الفنان ويصب فيها، ويعكس أعمق انشغالاته الروحية، وهمومه الفكرية، ومشكلاته التكنيكية.

قبل أن نعرف السر في انجذاب صلاح إلى السندباد، وقبل أن نتحدث عن قصيدة "عندما أوغل السندباد وعاد" ، يجمل بنا أن نقرأ هذه الأبيات من قصيدة باكرة له، هي قصيدة "رحلة في الليل":

في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق

كوجه فأرميت طلاسم الخطوط

وينضح الجبين بالعرق

ويلتوي الدخان أخطبوط

في آخر المساء عاد السندباد

ليرسي السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم.

السندباد:

"لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق"

"إن قلت للصاحي انتشيتُ قال: كيف؟"

"السندباد كالإعصار، إن يهدأ يمت".

الندامى:

"هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد

إنا هنا نضاجع النساء

ونغرس الكروم

ونعصر النبيذ للشتاء

ونقرأ الكتاب في الصباح والمساء

وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم

تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم.

السندباد هنا – مثل أوديسيوس عند الإغريق، أو مثل مهيار الدمشقي في شعر أدونيس – رمز الرحلة والمغامرة والسعي وراء المعرفة. إنه – بتعبير نتشه – واحد ممن يعيشون في خطر، يبنون مدنهم قرب بركان فيزوف، يرسلون سفنهم إلى بحار مجهولة. وهو في هذا يقف على النقيض من الندامى: رمز الإنسان العادي القانع بحياته اليومية، يضاجع زوجته، ويغرس الكروم، ويعصر النبيذ احتياطاً لمقدم الشتاء. وقد كان صلاح عبد الصبور في أعمق أعماقه – ومن وراء سطح حياته الهادئ المتزن – واحداً من رحالة الحياة الذين تضطرم بأعماقهم شهوة الجنون المقدس، ويرمضهم شوق لاعج إلى اعتصار خبرات الحياة قطرة قطرة، حتى لا تبقى في الكأس سؤرة، ولو كان الثمن هو حياة الشاعر. وقد دفع شاعرنا ذلك الثمن – في لحظة عبثية أرادها القدر – وكأنه يأبى على الإنسان أن يفرط في تساؤلاته، ويريد له أن يقنع بالسهل اليسير، وهيهات هيهات.. فما الشاعر سوى اندفاعة لا تتوقف صوب المستقبل: إنه – بتعبير برجسون – سورة حيوية تحيل المادة الغفل والهلام السابق للفكر (اللوغوس) إلى وجدان يتلظى، وعقل يستشرف آفاق الغد، وروح تتأجج هوى وغضباً وحيرة وعذاباً: ذاك قدر الإنسان منذ كان، لا بل هو شرفه ومجده وإكليل غاره الذي به يمتاز عن سائر الخليقة من جماد ونبات وعجماوات.

وفي قصيدة أخرى لصلاح عبد الصبور. هي قصيدة "الملك لك"، نلتقي بالسندباد واحداً من التهاويل الخرافية التي تعمر خيالات الطفولة، وتزحم أركانها، فتروع الشاعر الطفل ولكنها – على غير شعور منه – تشحذ خياله، وترهف وجدانه، وتعده لما ينتظره من رحلات فكرية ووجدانية على الورق:

وأحلم في غنوتي بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد وبالعاصفة
وبالغول في قصره المارد
فأصرخ رعباً
وتهتف أمي باسم النبي.

هذا هو السندباد الذي اصطفاه الشاعر واتخذ منه رفيقاً ومرشداً وخديناً. إنه رمز الرحلة الخارجية التي تراسل الرحلة الداخلية، ومن عناقهما يتولد التكامل الذي ما فتئت البشرية تطمح إليه بين الكلمة والفعل، بين الرغبة والتحقق، بين الغريزة والعقل.

لنقرأ الآن قصيدة "عندما أوغل السندباد وعاد":

كل شئ تجلى له وتكشف..
كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتماً،
وصار الرحيل
مللا يستطيل
ثبت السندباد مجاديفه وأدار الشراع عن الريح
واستعد ليوم المعاد
في فصول الرحيل الطويل
عرف السندباد الصباحات
عرف السندباد الأماسي

كان بعض الصباحات يتسع البحر فيه،
ويصبح كوناً من الطيب واليشب، والشمس
مجمرة تتدلى سلاسلها الذهبية، ثم
يعانقها الغيم، تبتل حافتها بالندى،
كاشفاً سر ألوانها السبعة المستكنة فيها
يخرج البحر ألوانه
يمزج البحر ألوانه
يتبارى مع الشمس وصلاً وعشقاً، ويبذل
حتى تحل العرى، ويذوب الوجوم
زبرجدة يصبح البحر، ينفث لؤلؤه
الزبدى، ويملؤك الفرح يا سندباد كما
امتلأت حبة بالرحيق، وتمثل للنزع والنسم
صدرك قيثارة تتناوب فيها أصابعها الخشنات الرقيقات...
ينتشي السندباد بمرأى الزمان يعود
إليه، وينفي ويثبت فيما حوت عينه من رؤى،
وما احتملت من ظلال البلاد
وما احتملت من شجى كامن أو أسى مستعاد
ويبحر في عرقه ودماه، ويرسى بشط
الزمان البعيد القديم

وتعود إلى السندباد طفولته، وتعود الحقول
حقولاً، ويعود الغدير ليمتد كي تتأرجح في جانبيه الحقول
وتعود السكينة كي تتمدد فوق الغدير
وتعود نجوم المساء
لكي تتناثر فوق ملاءتها أرخبيلاً
يطوف بين جزائره السندباد
زمناً مستعاد

ويعدو.. ويعدو

(يضحك السندباد لصورته، وهو يعدو)

وتصلصل في قلبه الطفل أجراسه الذهبية،

يعدو.. ويعدو

ويعود إليه صباه رغيفاً، ونهدين

كانا يميلان في صدره، يلثمان معاً بين خاصرتيه،

لقد خانك الوقت يا سندباد، تسرب فوق رمال

حياتك، لولا فم البحر، أسنانه الزبدية،

لولا عناق الرياح وأنفاسها في وتينك كانت

حياتك مقفرة كشتاء الصحاري، وملساء

مثل صخور الشواطئ، كنت قضيت من

الوجد والحزن، أوغل إذن سندباد، افترع

خيمة الأفق، وادخل..

ترشف نداها البليل، ارتعد نشوة،

وتحول عموداً من الفرح والنار، ينتفض جدرانها،

يتلهب في عمقها، ثم يهوى كبرق أضاء، كبرق خبا

.. وتقضي زمان الصبا

كان بعض الصباحات ينكمش البحر فيه،

ويغدو أديماً من الجلد، أسود مغضوضنا

لزجاً بالطحالب والسمك الميت والزيت، تلهث

نحو الأديم شفاه المياه مشققة عطشا للرياح

.. أهذا هو البحر؟

لحد من الماء، واد من الخضرة المطفأة

.. أهذا هو البحر؟

موت تئن به جهشات المجاديف معولة، والشموس

ممزقة في جهات السماء

كان بعض الأماسي غطاء جميلاً كجسم امرأة
كان بعض الأماسي غطاء ثقيلاً كقبر
كان بعض الأماسي ثوباً شفيفاً، ذيول
الطواويس، نثر النوافير، أعراف خيل
الرياح العراب
يمتطي السندباد الظلام المنقط بالضوء،
يبحر نحو مياه السماوات، وحدك تمضي
أيا سندباد، وقد كمل الندماء وأغفوا،
ونامت أيادي رجالك فوق المجاديف، لا
شاهد لارتفاع البراقع إلا عيونك،
جزت طباق الهواء الثمان الكثيفة..
بحر وسيع سماوات، وأصبحت معنى
تحوم فيه المعاني..
وجدت.. فقدت.. وجدت
ورأيت الذي قد سمعت
وسمعت الذي قد رأيت

كان بعض الأماسي ثوباً صفيقاً من الزيت
والقار، الريح ساكنة كالزجاج، على وجهها
البارد المستطيل تخثرت الظلمات كدم..
أخلفت وعدها السحب، لم تتفتح
حدائقها عن زهور النجيمات، لم يرد البدر
آباره في حقول السحاب، وما تبعته عيونك
وهو يرطب خديه في زرقة الماء أو خضرة
العشب، نفسك مثقلة بالهموم، أناخ
عليك المساء وأثقل حتى انكسرت شجى
وانحللت هباء

ويثقل نفسك ما حملت من رؤى

وما احتملت من ظلال البلاد

وما احتملت من شجى كامن، أو أسى مستعاد.

هذه هي القصيدة، أبلغ تعقيب على ذاتها، تتأبى على الترجمة إلى نثر فج من نوع ما يعلمونه لطلبة المدارس، ولكننا نكتفي بأن نوجه نظر القارئ إلى عدد من النقاط.

النقطة الأولى هي أن القصيدة تتويج لأعمال صاحبها، وتطوير لا تخطئه العين لما تحفل به قصائده السابقة من أفكار ومشاعر وخبرات، وإن زادت عليها حكمة العمر، وشمول النظرة، وهدوء النبرة. في الماضي كان الشاعر يتحدى ويتألم ويتلظى، وكأنه يلبس قميصاً من لهب، ولكنه هنا لا يتعامل مع اللهب قدر ما يتعامل مع الرماد. لا يصور الخبرة في لحظتها الفورية قدر ما يرسل نظره إلى الوراء متأملاً معنى الخبرة. وصلاح عبد الصبور يشبه، في ذلك، شاعره المفضل إليوت الذي انتقل من شعر الوجدان إلى شعر الفكر، من رابسوديات المدينة الحديثة بكل عجيجها واحتدامها وزحامها إلى ديوان "أربع رباعيات" حيث يستوحي بعض رباعيات بتهوفن وبيلا بارتوك الوترية، ويعيد خلق ما فيها من جمال قدسي يستعصي على اللفظ تصويره، جمال ما كان المؤلف ليصل إليه إلا بعد أن عاش حياة وجدانية زاخرة، وتوصل – على نار الخبرة الصاهرة – إلى نوع من الهدوء الفلسفي، والمصالحة مع الحياة، شأن بروسبرو في مسرحية شكسبير "العاصفة".

والنقطة الثانية هي أن الحالة الوجدانية الغالبة على القصيدة هي حالة الملل: "كل شئ تجلى له وتكشف / كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتماً / وصار الرحيل / مللاً يستطيل.."

لكأننا هنا مع سليمان بن داود، صاحب سفر "الجامعة" القائل: "كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بملآن". أو لكأننا مع بودلير شاعر الرحلة، ذاك الذي سبق أن خاطبه صلاح عبد الصبور قائلاً:

أنت لما عشقت الرحيل

لم تجد موطناً

يا حبيب الفضاء الذي لم تجسه قدم

يا عشيق البحار وخدن القمم

يا أسير الفؤاد الملول..

يا صديقي أنا

وهو ذاته بودلير الذي "طالما تغنى بالرحلات، ونشد الاغتراب غير أنه ظل يتردد ستة أشهر قبل أن يرحل إلى هونفلير (ما أقربها من باريس حيث أقام!) والرحلة الوحيدة التي قام بها – وهي رحلته إلى جزيرة موريس – قد تبدت له عذاباً وأي عذاب"، على ما يقول الدكتور عبد الرحمن بدوي في كتابه "دراسات في الفلسفة الوجودية".

والنقطة الأخيرة هي أن صلاح عبد الصبور يعمد هنا إلى منهجه الأثير، منهج التضمين واستيحاء أصوات الشعراء السابقين، فهو حين يقول مثلاً:

في فصول الرحيل الطويل

عرف السندباد الصباحات

عرف السندباد الأماسي

إنما يستوحي قول ج. ألفرد بروفروك في قصيدة ت. س. إليوت:

ذلك إني قد عرفتها كلها، عرفتها كلها –

عرفت الأماسي، والصباحات، والأصائل..

وحين يقول:

كان بعض الصباحات ينكمش البحر فيه

ويغدو أديماً من الجلد، أسود مغضوضنا

لزجاً بالطحالب والسمك الميت والزيت، تلهث

نحو الأديم شفاه المياه مشققة عطشاً للرياح

أهذا هو البحر؟

لحد من الماء، واد من الخضرة المطفأة

أهذا هو البحر؟

موت تئن به جهشات المجاديف معولة، والشموس
ممزقة في جهات السماء

إنما يستوحي قصيدة الشاعر الرومانسي الإنجليزي صمويل تيلور كولردج "الملاح القديم"، حيث نجد رحلة كابوسية في عرض البحر تكفيراً عن ذنب ارتكبه الملاح إذ قتل طائراً كان الملاحون يتبركون به. ونقرأ من ترجمة الدكتور عبد الوهاب المسيري والأستاذ محمد علي زيد لتلك القصيدة:

وعند الظهر وقفت الشمس الدامية
فوق رأس الصاري
في سماء حارة نحاسية
شمس لا تزيد في حجمها عن القمر

كان كل لسان من شدة الجفاف
ذاويا عند جذوره
فلم نستطع الكلام
وكأننا مختنقون بالرماد.

كانت الحلوق جافة، والشفاه سوداء محترقة
فلم نستطع ضحكاً أو عويلاً
ووقفنا بكما من شدة الجفاف.

لكن هذه الأصداء ليست محاكاة ساذجة، كما في شعر كثير من شعرائنا، وإنما هي جزء من رؤية كونية موصولة، ترى في التراث الأدبي والفني ملكاً مشاعاً لكل شاعر خلاق، وتستوحي الجانب الأبدي الخالد من طبيعة الإنسان على اختلاف البقاع والأدهار.

لقد أوغل السندباد وعاد: أوغل في خبرات الحس والفكر والروح، وعاد لنا بثمرات رحلته شعراً وفكراً يجاوزان الواقع، وفي هذا تكمن قيمة شعر صلاح عبد الصبور: إنه إغارة مستمرة على الحدود، وطموح إلى الماوراء، وسعي لم يتوقف إلا بتوقف أنفاس الشاعر إلى توسيع رقعة الوعي، وزيادة نفاذ العين الداخلية المبصرة، وهو

أيضاً – كشعر السياب وأدونيس وحجازي وكل مبدع كبير – قد نقل القصيدة العربية – بعد عصور من الركود – إلى ساحة الشعر العالمي في القرن العشرين، شعر التنظيم الأوركسترالي المعقد، لا الآلة البدائية أحادية الوتر. فعل صلاح عبد الصبور هذا كله في نصف قرن، وربما كان خير ما نحيي به ذكراه هو أن نواصل هذه المهمة المقدسة التي اضطلع بها في دواوينه ومسرحياته الشعرية ودراساته: مهمة أن يكون شاهداً على عصره، ومجرباً تكنيكياً لا يكل، ورحالة لا يفتأ يسعى إلى زيادة رصيد الإنسان من خبرة العقل، وتجربة الحس، وثروة الوجدان.

أحمد عبد المعطي حجازي

من الالتزام الثوري إلى مغامرة الحداثة

أحمد عبد المعطي حجازي

من الالتزام الثوري إلى مغامرة الحداثة

النموذج الذي يبرز من شعر أحمد عبد المعطي حجازي الباكر – كما كتب الشاعر ذاته عن تجربته الشعرية – هو نموذج الثوري والغريب. فرؤياه هي رؤيا الثورة الأبدية، وشعوره بالاغتراب عن المدينة التي جاءها من الريف، وإيمانه بالاشتراكية، وإحساسه باستلاب الإنسان في المجتمع الرأسمالي الحديث، كلها تضفي على هذا الحس بالاغتراب بعداً فكرياً وثراء عقلياً.

في قصيدة "العام السادس عشر"، وهي شهادة ميلاد الشاعر، نلمح تصوراً رومانتيكياً لدور الشاعر، وكأننا مع بيرون أو كيتس:

كان حلمي أن أظل الليل ساهر

جنب قنينة خمر

تاركاً شعري مهدول الخصل

مطلقاً فكري في كل السبل

أتلقى الوحي من شيطان شعري

وعلى خدي دمعة

وعلى مكتبي الصامت شمعة

ترسم الظل على وجهي الكئيب

وهي تذوب في اللهب.

وفي "الطريق إلى السيدة" ينفجر سخط الشاعر على المدينة في عبارات حادة:

يا قاهرة!

أيا قباباً متخمات قاعدة

يا مئذنات ملحدة

يا كافرة.

ويتمكن - حتى في هذه المرحلة الباكرة - من كتابة أبيات لا تنسى:

يا أيها الطفل الذي ما زال عند العاشرة
لكن عينيه تجولتا كثيراً في الزمن

"لمن تغني؟"

والواقع ان حجازي - كما كتب الدكتور لويس عوض عن ديوانه الأول - أشبه بكيتس في ثرائه الحسي، وقدرته على مزج الألوان والروائح والأصباغ. انظر إلى ختام "مقتل صبي":

وعندما ألقوه في سيارة بيضاء
حامت على مكانه المخضوب بالدماء
ذبابة خضراء!!

و"المخدع" من الشعر الحسيّ الصراح، كبعض قصائد إلياس أبو شبكة ونزار قباني، وهو ليس شعراً ذا بال. فالمباشرة في معالجة الجنس ليست أقل سوءاً من المباشرة في معالجة السياسة أو غيرها.

ويكتب حجازي شعراً قصصياً أشبه بالمواويل (البالاد) كما في "قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء" و"مذبحة القلعة". وتنتهي هذه الأخيرة بالبيتين الجميلين:

وحصاناً يهبط القلعة وحده

مطرقاً يمضغ في صمت حزين

إن بعض أبيات حجازي تمكث في الذاكرة ولا يمكن أن تبرحها: لأنها نموذج للتلاؤم الكامل بين ما يريد أن يقوله وطريقة قوله. وهكذا يجد الإنسان نفسه أحياناً يترنم، ربما بعد أن نسى اسم الشاعر، بأبيات من نوع "أحببت العالم ذات مساء" (ميلاد الكلمات) أو "بالأمس طائر الغرام زارني" (حلم ليلة فارغة) أو "غداً سأقول لها كل شئ" (حب في الظلام) أو "سميت جبني يومها عفة" (العيون).

والشاعر ذو خيال تاريخي يتنقل بين القاهرة ودمشق وبغداد وبيروت وأوراس وغرناطة، ويفلح في أن يرسم لها صوراً معبرة من نوع:

بغداد درب صامت، وقبة على ضريح

ذبابة في الصيف، لا يهزها تيار ريح

نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض

وأغنيات محزنة

الحزن فيها راكد لا ينتفض

"بغداد والموت"

ويعبر الشاعر عن فرحته بلعبته الجديدة: الكلمات، تلك اللعبة التي لن تلبث أن تغدو أهم ما في حياته بل علة وجوده:

أنا أصغر فرسان الكلمة

لكني سوف أزاحم من علمني لعب السيف

من علمني تلوين الحرف

"دفاع عن الكلمة"

وفي رسالة إلى مدينة مجهولة" يرسم الشاعر صورة مدينة من مدننا الكبرى، ولكنها – في الوقت ذاته – ذات أبعاد أسطورية، وكأنها خارجة من بعض صفحات ألف ليلة وليلة:

رسوت في مدينة من الزجاج والحجر

الصيف فيها خالد ما بعده فصول

بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر

وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون

ودائماً على سفر.

ويدرك الشاعر قوة كلماته وما فيها من طاقة في قصيدة "العيون" ويختمها بقوله:

لو إنني أفصحت عما في العيون
عريت قوماً من ثيابهم!
لو إنني جسدتها قولاً سحابات الظنون
لأغلق الناس العيون
لهول ما يشاهدون!

هذا هو ديوان "مدينة بلا قلب" الذي صدّره رجاء النقاش بدراسة ضافية في مثل أهمية مقدمة بدر الديب لديوان صلاح عبد الصبور "الناس في بلادي". ولحجازي غير هذا الديوان "لم يبق إلا الاعتراف" "أوراس" "مرثية للعمر الجميل" وقد جمعت كلها في ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، فضلاً عن "أشجار الأسمنت" و"كائنات مملكة الليل" و"قصائد مختارة" بتقديم عابد خازندار.

في ديوان "لم يبق إلا الاعتراف" تعمق تجربة الشاعر وينضاف إليها البعد القومي، أو هو – على الأصح – يزداد بروزاً، بعد أن كانت تجربة الريفي في المدينة هي محور الديوان الأول. ومنذ أول أبيات في هذا الديوان، قصيدة "الدم والصمت"، يروعنا حجازي بثراء صوره الحسيّ:

مازال فيّ من بريق الدم لون وشعاع
فلتنفخوا أبواقكم في الشمس أيها الجنود
لتنفخوا أبواقكم.

وفي "موعد في الكهف" يعلو الشاعر إلى قمة جديدة من الشعر التأملي أو الفلسفي، على نحو ما نجد عند صلاح عبد الصبور:

وكنت شاعراً حكيماً ذات يوم
حتى إذا استطعت أن أحمل اللفظين
معنى واحداً
فقدت حكمتي وضاع الشعر مني بدداً

و"الأمير والمتسول" قصيدة أخرى من نفس الطراز. ولا يملك القارئ إلا أن يعجب لصبر الشاعر وتعمقه حالاته النفسية حيث يكتب:

تململ الحزن بصدري مثلما
تستيقظ الذكرى على دفق المطر
ثم مشى متثاقل الخطو كما
تولد أول الدموع في مآقينا الضنينة.

و"أغنية للاتحاد الاشتراكي العربي" من نوع شعر مایاكوفسكي الجهير، خطابيّ شعبيّ، وهو – في كل حال – ليس أفضل الأنواع.

وفي "دماء لومومبا" نجد هذا البيت المؤثر الجميل:

وروح لومومبا على المرآة خيط من دماء!

و"الموت فجأة" عودة إلى خيط الغربة في المدينة، ولكن على نحو أكثر تطوراً وأبرع فناً:

تصوروا لو أنكم لم تحضروا
ماذا يكون
أظل في ثلاجة الموتى طوال ليلتين
يهتز سلك الهاتف البارد في الليل ويبدأ الرنين
بلا جواب مرة ومرتين!

وفي "أغنية أكتوبر" تعاودنا أبيات الشاعر التي لا تُنسى:

تهيم في حديقة الميدان
كأنها عاشقة جديدة تحتار بين البوح والكتمان!

أو في قصيدة "لا أحد":

هذا الزحام.. لا أحد!

وفي "الرحلة إلى الريف" نجد هذا الوصف البارع لخروج القطار من المحطة:

وغادر المدينة

ترنح الضجيج في المدى

ثم ارتمى سكينه

وفي ديوان "مرثية للعمر الجميل" يتمكن حجازي من استيحاء الأحداث الجارية، وتحويل شعر المناسبات إلى شعر باق على الزمن، سواء كانت المناسبة هي العدوان الإسرائيلي على جزيرة شدوان، أو رحيل عبد الناصر، أو مصرع وصفي التل، مع تفاوت في درجات التوفيق.

و"من نشيد الأنشاد" استيحاء لهذا السفر الذي يعد أسعد أسفار العهد القديم حظا لدى أدبائنا (قارن المازني، الحكيم، إلخ..)

و"مرثية لاعب سيرك" رائعة بعمق إنسانيتها، وذكاء تعبيرها، وجمال نغمها:

في العالم المملوء أخطاء

مطالب وحدك ألا تخطئا

لأن جسمك النحيل

لو مرة أسرع أو أبطأ

هوى وغطى الأرض أشلاء!

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

في هذه الليلة أو في غيرها من الليال

حين يغيض في مصابيح المكان نورها وتنطفئ

ويسحب الناس صياحهم

على مقدمك المفروش أضواء!

ويمكن – في الحصاد النهائي – أن نقول إن أبقى قصائد حجازي على الزمن، في هذه المرحلة، هي في رأينا: "سلة ليمون" "مقتل صبي" "أنا والمدينة" (وقد حللها محمد عناني تحليلاً جميلاً في كتابه الأول "النقد التحليلي") "موعد في الكهف" "الموت فجأة" "مسافر أبداً" "مرثية لاعب سيرك" "مرثية للعمر الجميل".

المرحلة التالية في تطور حجازي تبدأ – في اعتقادي – حين أرسل من باريس إلى مجلة "الطليعة" (يونيو ١٩٧٥) ثلاث قصائد تخبرنا ملحوظة تتقدمها إنها "تعبر عن انطباعات الشاعر في الحنين إلى شعبه من خلال لقاءاته بالجرحى من أبطال حرب أكتوبر الذين يعالجون بمستشفيات فرنسا". وتبتعد القصائد عن التعبير المباشر لتبلغ مستوى فنياً رائعاً. إن حجازي، كعبد الصبور، شاعر يدنو أحياناً من نقطة لا يكون من السرف عندها أن نصفه بأنه شاعر عظيم:

آه!

ها أنتم تكشفون لي السر وحدي،

وكنتم تسيرون في المدن الأجنبية

تخفون أسراركم في ثيابكم الداكنة اللون

تحت سواد العوينات

ها أنتم تكشفون لي السر وحدي

هل رأيتم دمي يتشمم فيكم صباه

لمحتم منازلكم تحت جلدي

فكشفتم أمامي ما تسترون؟

وكنت تسيرون سرباً جميلاً غريباً

يراوغ كل النداءات

يخفي وراء تهدل كل ألوانه دمعه الغائر المتجمد.

وفي السنوات الأخيرة يتقدم حجازي إلى مرحلته الثالثة، مخترقاً قلب الحداثة، بعد أن كان يغازلها من بعيد، وقد اغتنت تجربته بأصداء الشعر الأوربي وثمار إقامته في فرنسا. لكنه لا يفقد صلته بتراثه قط. انظر مثلاً إلى مطلع قصيدته "طلل الوقت":

طلل الوقت

والطيور عليه وقع!

تجده – كأنما بنوع من التناص – ينظر إلى أبيات ذي الرمة العظيمة:

عشية مالي حيلة غير انني بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وقع

هكذا يكون التواصل بين الشاعر القديم والشاعر الحديث، في بعض جوانبه على الأقل، كما أفهمه.

ثمة جانب من حجازي لا ينبغي أن ننساه في غمرة احتفالنا بإنجازه الشعري: إنه جانب الكاتب أو الناثر كما يتجلى في كتبه: "محمد وهؤلاء"، "الشعر رفيقي"، "قصيدة لا: قراءة في شعر التمرد والخروج"، "أحفاد شوقي"، "أسئلة الشعر". قال ملتن ذات مرة إن الشاعر حين يكتب نثراً أشبه برجل يكتب بيده اليسرى. والحق أن يسري حجازي لا تقل طلاقة عن يمناه. فهو كما يقول التعبير الفرنسي ambidextre أو قادر على العمل بكلتا يديه بسهولة متساوية. لقد كتب – شأنه في ذلك شأن أدونيس وإدوار الخراط – بعضاً من أجمل النثر النقدي المعاصر.

في كتاب "محمد وهؤلاء" (١٩٧١) نجد عرضاً لصورة الرسول الكريم كما انعكست في مرايا هيكل، وطه حسين، والعقاد، والحكيم، والشرقاوي. ما الذي يجمع بين هؤلاء الأدباء على اختلاف منازعهم؟ إنه النظرة إلى الرسول من منظور هيوماني بحيث يستطيع تقدير عظمته – كما يقول العقاد – القارئ من أي ملة ودين، بل القارئ الجاحد لكل ملة ودين. ذلك أن الآراء قد تختلف في شأن العقائد القطعية (الدوجما) ولكنها لا تختلف في تقدير الكمالات البشرية التي كان الرسول، صلى الله عليه وسلم، أبلغ تجسيد لها.

وكتاب "الشعر رفيقي: تأملات واعترافات" (١٩٨٨) يضم من الفصول" اعترافات حول المعنى، الشعر كلام موزون، القافية الجديدة، محاولة في فهم الإيقاع، القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة، الخروج من الأسطورة، في الرؤية، مع صلاح عبد الصبور، أربع رسائل من أمل دنقل وإليه، مقابلة، حوار مع أدونيس".

أما "قصيدة لا" (١٩٨٩) فيضم فصولاً منها: القصيدة الجاهلية أغنية فولكلورية، الموت والحرية في قصيدة عروة بن الورد، قطرى بن الفجاءة والموت، مرثية اللص الجميل: مالك بن الريب، جنة أبي نواس. وتحت عنوان "الجديد في القديم" يكتب حجازي

عن: شوقي رومانتيكياً، شوقي وحافظ ونقادهما، خليل مطران: قديس بدوي، ناجي: شاعرية جديدة، قصيدة قديمة من الشعر الجديد: خليل شيبوب.

و"أحفاد شوقي" (١٩٩٢) عند حجازي – مهما بدا في ذلك من غرابة – يشملون حسن طلب، ومحمد سليمان، وعبد المنعم رمضان، وحلمي سالم، وعبد اللطيف عبد الحليم (حفيد الشماخ!)، وجمال القصاص، مع مناقشة لقضية قصيدة النثر.

أما "أسئلة الشعر" فيناقش قضايا من قبيل: الماضي والمستقبل، لماذا الشعر، العقاد، أبولو بين الفكر والشعر، الواقع وتجاوز الواقع، الواقع والأسطورة عند رنبو، البارودي، شوقي وسر الموت، شكري، محمود حسن إسماعيل، تحليل قصيدة "موت فلاح" لصلاح عبد الصبور، "سفر ألف دال" لأمل دنقل.

بديهي أن في هذه الكتب أموراً يختلف معها المرء. خذ مثلاً موقف حجازي من قصيدة النثر التي يعدها شعراً ناقصاً، لأنها ناقصة من حيث المجاز ومن حيث الإيقاع وهما عنده شرطان لا غنى عنهما للكلام الشعري. عندي أن قصيدة النثر ليست نبتاً شيطانياً غريباً عن تراثنا كليةً. و"المواقف" و"المخاطبات" للنفري العظيم حافلة بها، وفيها من الأصالة أضعاف ما في قول القائل (أبو همام): "غادرتكم لا تروق صحبتكم.." و"أعرفكم مهلاً فما غرني / ما أظهر القلب.." إلى آخر هذا الكلام الباهت الذي يثنى عليه حجازي، وتجد أصله ناصعاً مشرقاً عند المتنبي والمعري. وإذا كان لدينا الأصل الواضح، فأي حاجة بنا إلى الصورة الناصلة؟

ليس عمود الشعر العربي قانوناً أبدياً من قوانين الطبيعة لا خرق له، وإنما هو من صنع بشر مثلنا يخطئون ويصيبون، ويجتهدون في إطار عصرهم. وقد تغير العصر وتغيرت معه الأشكال الفنية وتصورات الشعر وتقنياته. كتب ت. س. إليوت في ١٩٢٦: "إن آلة الاحتراق الداخلي قد غيّرت من الحساسية السمعية للإنسان الحديث". والمحافظون (مثل العقاد العظيم والمتعلقين بأهدابه من صغار الموهبة) يريدون لنا أن نظل على الحساسية الإيقاعية التي ولدتها خطوات القافلة وحداء الإبل في الصحراء. إن "منطق الفن الشعري في لغة العرب" (العبارة لأبي همام) منطق متحول دوّار ككل شئ في هذا الوجود. والشعر – كما أفهمه – إغارة دائمة على مواقع جديدة، واستكشاف لحدود الوعي

والروح. ومن الطبيعي أن يقع كل تجديد في الوزن والعروض والإيقاع على الأذن التقليدية موقع الغرابة لطول ما تعودت على القديم. كان أبو تمام غريباً في عصره، وكذلك كان إليوت، وكلاهما الآن من الكلاسيات. وغداً ستكون قصائد النثر التي يكتبها أدونيس وأنسي الحاج والماغوط وغيرهم تراثاً تثور عليه الأجيال الجديدة.

عندي ان قصيدة النثر جنس أدبي مشروع، والتحدي الحقيقي الذي يواجه نقادنا – كما ذكر د. سيد البحراوي في إحدى حلقات الأمسية الثقافية" التي يقدمها فاروق شوشة على قناة التلفزيون الثانية – هي محاولة وضع قوانينها العروضية، مهما يكن فيها من تسمّح أو ترَخُص (ألا يحتمل أن يكون إيقاعها – كما في بعض اللغات الأجنبية – أقرب إلى النبر، أو الكم (طول المقاطع وقصرها) منه إلى أعاريض الخليل والأخفش؟) واستكشاف بنيتها الإيقاعية انتظاماً وتحرراً. وفي ذلك فليتنافس المتنافسون.

وهناك – معذرة للاستطراد السابق – الدور الفكري التنويري الذي يلعبه حجازي من خلال مقالته الأسبوعية في صباح كل أربعاء على صفحات جريدة "الأهرام"، وافتتاحيته الشهرية لمجلة "إبداع". فهو في "إبداع" يواصل تلك المسيرة الإبداعية النقدية الفكرية التي بدأها ذلك الناقد الكبير والشاعر الأكبر، الدكتور عبد القادر القط، ويمضي بها إلى تخوم جديدة.

هل لي أن أذكر إني ترجمت إلى الإنجليزية قصيدتين لحجازي هما "بطالة" من ديوان "كائنات مملكة الليل" وقصيدة "غزل" خامس "خمس قصائد قصيرة "من ديوان "أشجار الأسمنت"، وقد ظهرتا في كتاب باللغة الإنجليزية عنوانه "مقدمات للأدب العربي المعاصر في حقبة ما بعد نجيب محفوظ" من وضع د. محمد عناني وشخصي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)؟ كذلك ترجمت تحليلاً نقدياً لقصيدة حجازي المسماة "طردية" من قلم د. مصطفى ناصف، ذلك الناقد نافذ البصيرة متميز المذاق. ونشرت الترجمة في كتاب آخر لمحمد عناني – كانت لي فيه مشاركة – هو "لحظات مقارنة" (١٩٩٦).

في صحيفة "أخبار الأدب" الصادرة منذ فترة كتب الدكتور جابر عصفور – وهو من هو علماً وذوقاً وفكراً – يقول إن "أصغر فرسان الكلمة" قد بلغ الستين، ووضع على

صدره شارة الحكمة. الحكمة، أجل، ولكني أود أن أضيف: والجنون أيضاً. أعني الجنون النتشوي الخلاق الذي يضرم ناراً في أعشاب اللغة وحطبها، ويتيح لنا أن نرى على نوره - إذ نصطلي لهيبه - ما كان غائباً عنا من قبل. إنه الجنون الباقي على حد تعبير الدكتور وليد منير، وهو شاعر شاب قال حجازي ذات مرة إنه لم يكتب عنه رغم إنه من أشد المعجبين به. في حجازي حكمة عميقة - انظر مثلاً قصيدته العظيمة التي تقوم كشاهد قبر على رأس مرحلة تاريخية بأكملها، "مرثية للعمر الجميل". ولكن فيه أيضاً جنوناً وجموحاً وعرامة. سطحه المصقول - الذي تلجمه قيود الوزن والبحر والتفعيلة وأحياناً القافية - يخفي تحته كائنات ليلية تتنزى وتتقلب وتلمع كالحباحب أو كاليراعات المضيئة في ظلمة ليل الحواس. إنه - ككل شاعر كبير - تتنازعه قوتان: الانضباط الأبولوني والجموح الديونيزي. أو هو كتلك العربة التي يجرها جوادان يندفعان في اتجاهين متضادين بحسب ما يقول أفلاطون في بعض أمثولاته الرمزية. من هذا التوتر الخلاق أبدع حجازي شعره الذي غدا جزءاً من تكويننا، وجزءاً من ديوان الشعر العربي الباقي على الزمن.

أحمد عبد المعطي حجازي شاعراً

أحمد عبد المعطي حجازي شاعراً

من إصدارات مكتبة الأسرة في إطار مهرجان القراءة للجميع عام ٢٠٠٠ مختارات شعرية لأحمد عبد المعطي حجازي تحمل عنوان "مرثية لاعب سيرك وقصائد أخرى". وتثير فيّ هذه المختارات عدداً من الخواطر أطرحها هنا على القارئ.

الخاطر الأول تستدعيه القصيدة التي يحمل الديوان اسمها: مرثية لاعب سيرك، وهي واحدة من مراثي الشعر العظيمة التي تستحق أن تقف جنباً إلى جنب مع رثاء الشاعر الإغريقي موسخوس لبيون، ورثاء المعري للفقيه الحنفي، ورثاء التهامي لابنه ("حكم المنية في البرية جار..)، ومراثي رونسار، و"لسداس" ملتون، و"مرثية في فناء كنيسة ريفية" لجراي، و"أدونيس" لشلي، و"ثيرسيس" لماثيو أرنولد، و"في الذكرى" للوردتنسون، ومرثية وتمان لإبراهام لنكولن، ومراثي أودن لفرويد وييتس، ومرثية مصارع ثيران للوركا، ومراثي قلعة دوينو لرلكه.

من السطرين الأولين للقصيدة "في العالم المملوء أخطاء / مطالب وحدك ألا تخطأ" يتبدى اقتدار الشاعر، وقدرته على تطويع اللغة لأدق ظلال الفكر والشعور، فضلاً عن الإنسانية الغامرة التي تغذو الأبيات، ونجاتها من العاطفية المغرقة باصطناع موقف المراقب من بعيد الذي يلاحظ اللاعب ويسجل. ولا يلبث التقرير السابق أن يخلي السبيل لجملة تساؤلية إنشائية "في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ؟" بما يستتبعه ذلك من تنويع نغمي، وإرهاص بالأخطار التي تتهدد هذا الماشي على حبل رفيع، مثلنا جميعاً – بمعنى من المعاني. ومن خلال التشبيه الذي يقرن بين المادي والمعنوي، الإنسان والحيوان (الأقدام والأذرع البشرية أشبه بحيات تلوت أو قطط توحشت) والاستعارة التي توغل أشواطاً في التوحيد بين طرفيها بما يفوق مكنة التشبيه (وأنت في منازل الموت تلج..) يستدني الشاعر البعيد، ويُدّجن الغرابة. وتكاد القصيدة – وهي في العرف النقدي الشائع فن زمني – تكتسب قدرة على الحركة والوثب حتى لتوشك الكلمات أن تطفر من مكانها على الصفحة وتندفع إلى عين القارئ اندفاعاً "تنبض تحتك الحبال مثلما أنبض رام وتره /

تتغرس الصرخة في الليل / كما طوح لص خنجره). وتكتمل المفارقة النهائية – بعد عدة مفارقات صغرى – حين يسكن الجسد الهامد. اكتملت دورة هذا العائش أبداً على حافة الخطر فإذا به يبتسم "كأنما عرفت أشياء / وصدقت النبأ!". أجل، فالموت يفتح أعيننا على ما لم نكن نراه ونحن أحياء، ولم يكن عبثاً أن يتساءل هملت عما يقع وراء تخوم وجودنا الأرضي، أو أن يكثر شوقي من سؤال الموتى ما الذي وجدوه في عالمهم الجديد.

والخاطرة الثانية تبتعثها مجموعة قصائد حجازي التي تقابل بين جحيم المدينة الحديثة وسكينة الريف الرعوي هادئ الإيقاع، دون إضفاء لرومانطيقية زائفة على هذا الأخير: سلة الليمون التي غادرت القرية في الفجر، خضراء منداة بالطل، إلى شوارع مختنقة مزدحمة وأقدام لا تتوقف وسيارات تمشي بحريق البنزين، قصيدة "إلى اللقاء" المهداة إلى رجاء النقاش صاحب المقدمة – العلامة لديوان "مدينة بلا قلب"، قصيدة " لا أحد" بخاتمتها المفحمة التي لا تُرد "هذا الزحام.. لا أحد!" (قارن كتاب ديفيد رايسمان عن الجمع المستوحد المستوحش)؛ قصيدة "رقص" التي يتوه قائلها في المدينة حاملاً دفه وقمره ورغيفه؛ قصيدة "طللية" الأشبه ببكاء على أطلال البراءة المفقودة في زمن الغرارة. إن هذه المنظومة من القصائد – كل منها خلق مستقل ولكن وحدة داخلية تسري في أعطافها – تضعك في موروث "شعر المدينة" الحداثي، شعر بودلير وإليوت وأبولنير (لم تكن صدفة أن سمي حجازي مختاراته الشعرية المترجمة في سلسلة "آفاق الترجمة" الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة: "مدن الآخرين"). وهذا الموروث يحمل كل سمات النقلة الحضارية من مجتمع الثبات النسبي إلى مجتمع التغير سريع الإيقاع، من رسوخ القيم التقليدية إلى تفكيكها، من المطلق إلى النسبي. وطبيعي أن تقترن هذه الرحلة الخارجية – الداخلية في آن بمشاعر الغربة والوحدة والكآبة، وكلها شاخصة ماثلة في شعره جنباً إلى جنب مع مشاعر الفرحة وتوفز الطاقة ووثبة الروح في سورة حيوية لا يكاد يعتاقها شئ.

والخاطرة الأخيرة التي تستثيرها قصائد حجازي المختارة هي أن كل شعر عظيم لابد أن يجمع بين أمرين: الحس بالحاضر، والحس بالماضي. هذه قصائد مغروسة في المشهد الحضاري المعاصر، في الهنا والآن، بل هي تزيدنا – من خلال التفصيل الدال – وعياً بملامح المكان وقسمات الأشخاص وجغرافيا المدينة وذكريات الريف، ولكنها في الوقت ذاته تمتاح من بلاغة القرآن الكريم – كتاب العربية الأكبر وكنزها البياني الذي لا

يُضارِع، كما كان يقول شيخي أمين الخولي - وتسترجع لمحات من الذاكرة الشعرية الممتدة عبر القرون، من بكاء الشاعر الجاهلي على الأطلال إلى "أطلال" ناجي في العصر الحديث: هذا الالتحام بين جدائل الموروث والحاضر هو ما يجعل حجازي كلاسياً ومجدداً في آن، هو سر صلابة نسيجه الشعري ولدونته معاً، فهو ينحت من صخر ويغرف من بحر لأن القنوات مفتوحة، في عالمه الشعري، بين الصخر والبحر. كلاهما جزء من المنظر الطبيعي الداخلي، ومن عبقرية اللغة، ومن جمعه بين النظام والحرية في سمط. وأحسب أن أهم ثلاثة نقاد لعمله: رجاء النقاش وجابر عصفور ومصطفى ناصف قد أشاروا إلى هذا أو إلى شئ قريب منه.

لم أكتب السطور السابقة لأثني على حجازي فما هو بحاجة إلى ثناء مني أو من غيري. لكني أردت فقط أن أوجه أنظار الشعراء الشبان ومن يخطون أولى خطواتهم على مدارج الشعر إلى عدد من الدروس: إن الشعر يمثل أعلى تجليات اللغة وذلك لقدرته على استيعاب كافة المستويات اللغوية من الفصيح إلى العامي، ومن القاموسي المهجور إلى لغة الشارع المتداولة، ومن مصطلحات العلوم المتخصصة إلى أكثر كلام الناس شيوعاً وابتذالاً.

ثمة في شعر حجازي مكان للجمال والقبح، للجليل والسخيف، للتحليق الشعري الشاهق ولرصد جزيئات الواقع المعيش. شعره يعلمنا أيضاً أن الشاعر الكبير هو من يحسن الاستفادة من فنون القص والدراما، بل من فنون النحت والتصوير والموسيقى والباليه (قال فاليري إن الفرق بين النثر والشعر هو أن الناثر يمشي بينما الشاعر يرقص). ومختاراته الشعرية أيضاً - إذ تراوح بين قصائد أقرب إلى الطول وأخرى لا تعدو أن تتألف من مقاطع قصيرة - تعلمنا شيئاً عن فن البناء، وكيف يكون معمار القصيدة، وكيف تساوق الدفقة الانفعالية حركة النظم وتملي طول البحر ووقفة القافية أو ذوبانها في فضاء الصمت، وكيف تكون القوافي المتباعدة - إذ تعلق بالجهاز العصبي كرائحة عطر واهن - أبلغ تأثيراً من تلك المنتظمة التي يتلو بعضها بعضاً. وأخيراً فإن مختاراته - التي يجب أن تتأدى بالقارئ إلى قراءة أعماله الكاملة - تبين الفارق بين الشعر الأصيل، نافورة الفكر والوجدان والخيال والبصيرة إذ تتدفق دفعة واحدة، والنظم الباهت الذي لا يعدو أن يكون نسخاً ناصلاً لأعمال السابقين. ثمة فجوة - بل هوة -

تفصل بين الشعر الحي الذي يكتبه اليوم أحمد عبد المعطي حجازي وإدوار الخراط (في قصائد نثره) ومحمد أبو سنة وفاروق شوشة وعفيفي مطر، والنظم الميت الذي يخرجه أمثال محمد التهامي وأحمد غراب وكمال إسماعيل (أمير الركاكة بلا منازع!) وكامل أمين وفيلق طويل من النظامين والناظمات. صدق ت. س. إليوت إذ يقول في مقالة له باكرة: "إن المرء لا يدرك بشاعة الموت إلا حين يلتقي بنبض الحياة."

أحمد عبد المعطي حجازي... ما الذي يعنيه لنا اليوم؟

أحمد عبد المعطي حجازي... ما الذي يعنيه لنا اليوم؟

حين أكتب عن أحمد عبد المعطي حجازي فإنما أكتب عن شاعر مصر الأول في يومنا هذا. كان حجازي مع رصيفه الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور هو الرجل الذي أحدث انعطافة في مسار الشعر العربي في مصر حين أصدر ديوانه الأول "مدينة بلا قلب" في ١٩٥٩ بمقدمة لرجاء النقاش، بينما أخرج صلاح ديوانه الأول "الناس في بلادي" في ١٩٥٧ بمقدمة لبدر الديب. ومن معطف هذين الشاعرين، وكل منهما مختلف المذاق تماماً عن صاحبه، خرج ذلك البحر الهادر من الإبداع الشعري على أيدي محمد إبراهيم أبو سنة وفاروق شوشة وعفيفي مطر وأمل دنقل ونصار عبد الله وبدر توفيق، ومن شعراء العامية فؤاد قاعود وصلاح جاهين ثم من تلوهم. ولم يكن حجازي شاعراً فحسب وإنما كان مثقفاً مهموماً بقضايا الأمة العربية وداعية إلى الاستنارة وتحكيم العقل – الإمام الناطق في الكتيبة الخرساء – ومازالت تتردد في الذاكرة عناوين مقالاته الافتتاحية في "الأهرام" و "إبداع" وغيرهما: بتهوفن ليس هتلر، المرأة ليست رجلاً ناقصاً، نعم لفولتير لا لبونابرت، الرقابة شر مطلق.. جسدت هذه المقالات شجاعة الفكر وأمانة الضمير ولا عجب فحجازي الشاعر هو حجازي الناثر التزاماً بقيم الفكر العليا ونزاهة فكرية وعلوا على الشعارات الدهمائية. ولم يكن فوزه بجائزة الدولة التقديرية في الأدب إلا اعترافاً بهذه المزايا العقلية والسجايا النفسية التي رشحته لأن يكون الناطق باسم مصر الشاعرة وأحد المثقفين الذين استودعتهم أمتهم ذكرياتها وآمالها ومطامحها إلى حياة عقلية أرقى، ووجود أغنى، وتحقق أوفى. لقد ظل الشعر دائماً رفيقه، خدن صحوه ونومه، تؤرقه أسئلته، وتضيء وجوده تجلياته.

لن أتحدث عن حجازي في مراحله الأولى والوسطى، مراحل "مدينة بلا قلب" و"أوراس" و"لم يبق إلا الاعتراف" و"مرثية للعمر الجميل" و"كائنات مملكة الليل"، فقد أشبع النقاد هذه الدواوين بحثاً ودراسة، وغدت جزءاً من وعي كل قارئ للشعر في العالم العربي بأكمله، وإنما أقول كلمة أو كلمات قليلة عن مرحلته الأخيرة، مرحلة "أشجار

الأسمنت" (١٩٨٩) وما أعقبها من قصائد لما تجمع بعد بين دفتي كتاب. إن أبرز ما يميز حجازي - الشاعر الحداثي - في هذه المرحلة الأخيرة اشتداد وعيه بالتراث (وقد كان دائماً على ذكر منه) حتى لتتمثل حداثته في الحوار مع الأقدمين وإضفاء معنى جديد على أبياتهم بما يُعدّل من معناها ويغير من مكانها في التراث. إن له قصائد تحمل عناوين من قبيل "طللية" و"طردية" و"خمرية" وكأنما هو يجرب أشكالاً من الشعر العربي القديم ويمررها بمصفاة العصر. وتكثر استدعاءاته للتراث، تارة يبتعث المتنبي:

يا صاحبيّ!

أخمرٌ في كئو سكماً

أم في كئو سكما همٌ وتذكارُ!

وتارة ذا الرمة:

طللُ الوقت والطيور عليه

وُقعٌ!

وتارة أبا العلاء:

عللاّني بوقفةٍ!

وتارة شوقياً:

وطني!

ما شغلتُ عنهُ

وتارة البحتريّ:

صنت نفسي

عما يدنس نفسي

وتارة العقاد:

أصدقائي همو همو

وسواهم كما علمتِ

وتارة صلاح عبد الصبور:

زمن يُعَرينا، وذو الوجه الكئيبِ

تسيل بسمته على شفتيهِ سُماً

وعربية حجازي - كما لا حاجة بي إلى أن أقول - مغروسة في بلاغة القرآن العظيم: المدائن عنده تأخذ للموت زخرفها، وفي كلمات السيد المسيح ليلة الصلب إذ يصرخ إلى الله الآب أن يرفع هذه الكأس عنه: بعيدةٌ هذه الكأس، وإلى قصة لوط وقومه في التوراة يردنا: وانهرتُ مثل عمود ملحٍ في الرمالْ، فضلاً عن التراث الإنساني الذي يحتويه حجازي بين جوانحه: بنيلوبي عاكفة على نولها، كما أن قوله:

هنا كان حسن فؤاد

كان يسخو على السجونِ بأيامهِ الجميلة

يردنا (وربما كان هذا من قبيل وقوع الحافر على الحافر) إلى عنوان ديوان للشاعر الإنجليزي ستفن سبندر: الأيام السخية The Generous Days المهم أن تجديد حجازي في هذه القصائد كلها موصول الوشائج بتراث العرب والغرب، الأقدمين والمعاصرين؛ فما الشعر - كما علمنا إليوت - سوى ثمرة تلاق بين الموروث والموهبة الفردية.

وفضاء حجازي في هذا الديوان يتحرك بين قطبين: القاهرة وباريس. وهو يبرع - باللمحة الدالة والتفصيل المنتقى بعناية - في نقل تضاريس المكان وملمسه ورائحته ولونه. هذه قاهرة أمل دنقل كما يلملم حجازي جزيئاتها من عمل الشاعر الراحل:

وحواليه من كائناتِ المدينةِ،
ما استنقذت يدهُ من أوابدها
قططٌ ضالةٌ،
وكهولٌ فرادي، ينامون خارج أجسادهم،
نسوةٌ يتبرجن في سكرةِ الموتِ للقادمينَ،
وأقنعةٌ
وفُتاتٌ من الرغباتِ الصغيرة،
تنبض مثل اليراعات، دون اشتعال.

أما باريس جورج البهجوري فهكذا يعيد حجازي ابتعاثها:

سُلمكُ العالي، إلى أين يؤدي،

درجٌ يصعدُ

والروح تحنُ للقرارْ

وسان لويس يرتدي دخانَه الشاتي،

وقبعاته،

وأنتَ في لغو الرذاذ، والحجارْ

في برتقالِ الضوء تنقل الخطا

في عبق من النبيذ، والبهار

فراشةٌ

تجمع ما ضيعت الرحلةُ من ألوانها

وتتخذ قصائد الديوان شكل محاورات مستمرة مع أصدقاء للشاعر هم بضعة من نفسه، ومرآة يرى فيها فضائله ورذائله بنزاهة شجاعة. إنه يتحاور مع جورج البهجوري وجمال الدين بن الشيخ وجاك بيرك وعبد الرحمن منيف، بل يتحاور مع الراحلين ممن يرثيهم وكأنما يرثي جزءاً من ذاته ذهب معهم: صلاح عبد الصبور وعبد الفتاح غبن وأمل دنقل.

والدفقة الانفعالية - كما لا حاجة بي إلى أن أقول - هي التي تملي أطوال القصائد، بل تملي أطوال السطور وتسكين حرف الروى أو تحريكه إلى أن يذوب في الصمت. هكذا نجد قصيدة "الرجل والقصيدة"، وهي مرثية لصلاح عبد الصبور، تمتد إلى أربع عشرة صفحة، بينما قصائد مثل "صمت" أو "غزل" لا تجاوز خمسة أو أربعة أبيات. وتظل في الذاكرة - بعد ذلك - أبيات من حجازي لا تُنسى لفرط امتلائها بشحنة وجدانية تعج (إذا كان لي أن أستعير كلمات الدكتور صمويل جونسون عن الشاعر الإنجليزي توماس جراي) بـــ "صور شعرية تجيد مرآة لها في كل عقل، وعواطف تجد صدى لها في كل صدر".

بعد صدور هذا الديوان، وخلال عقد التسعينيات، أذاع حجازي - وهو مقل إقلال الشاعر الذي يزداد يوماً بعد يوم حرصه على التجويد وابتغاء المثل الأعلى الفني ولو إنه لا يُنال - قصائد رائعة في وصف نحتٍ لعارية، وطلل الوقت، وقصيدة عن الكروان تحاور قصيدة العقاد التي مطلعها "هل يسمعون سوى صدى الكروان: صوتاً يرفرف في

الهزيع الثاني" وهي التي حياها طه حسين حين قال في إهداء روايته "دعاء الكروان" مخاطباً العقاد: "سيدي الأستاذ: أنت أقمت للكروان ديواناً فخماً في الشعر العربي الحديث، فهل تأذن لي في أن أتخذ له عشاً متواضعاً في النثر العربي الحديث". هكذا يتواصل الموروث من العقاد إلى طه إلى حجازي. فنحن مع حجازي نذكر الأقدمين، ونحن اليوم حين نقرأ الأقدمين نتذكر حجازي.

إنما مسيرة الشاعر الكبير تطور مستمر مع ازدياد الخبرة بالحياة والكتب والأفكار، وقصائد حجازي الأخيرة تنم على عقل متأمل ووجدان ظل محتفظاً بخصوبته وإن غدا أميل إلى كبح جماح حماساته السابقة. في هذه القصائد الأخيرة جهد عقلي كبير ولكنها لا تنزلق إلى التجريد البارد ولا تفقد قط ارتباطها بالعينيّ المحسوس. كتب لويس عوض عن ديوان حجازي الأول منذ أكثر من أربعين عاماً فلاحظ أنه قد تعلم من أسلافه الشعراء "كيف يَدمث بيانه ويجدده ويصهر وجدانه وخياله في مزيج غريب اجتمعت فيه صور اللمس والذوق والشم والسمع والحركة اجتماعاً لم أعرفه في شعر شاعر آخر غير كيتس". ومازال حجازي يتمتع بهذه القدرات الحسية مع قدرة على إخضاعها لأحكام العقل وضوابط الذوق. وهو عندي صاحب قصيدة واحدة على الأقل لا أشك أنها بعد مائة عام ستذكر جنباً إلى جنب مع روائع امرئ القيس والمتنبي والمعري والبحتري وأبي تمام وشوقي، أعني قصيدته العظيمة المسماة "مرثية للعمر الجميل" وهي شاهد على قبر عصر وبشارة ميلاد جديد في آنٍ. حجازي – في كلمة – هو الرجل الذي استطاع بعبقريته الشعرية وجده في اكتساب النضج ومداومة التحصيل أن يمنحنا لساناً وأن يعبر عما قد طالما دار في أخلادنا ولكننا لم نتمكن من أن نقتنصه، قبله، في شبكة اللفظ المموسق المتشكل.



صلاح جاهين بين ثلاثة نقاد

صلاح جاهين بين ثلاثة نقاد

موضوع هذا المقال هو صلاح جاهين كما بدا في مرايا ثلاثة من نقاده هم الدكاترة هدى حبيشة، وعبد الوهاب المسيري، ومحمد عناني. الثلاثة – دون تعمد من جانبي – من أساتذة الأدب الإنجليزي في جامعاتنا. وكتاباتهم التي سأشير إليها تمتد عبر رقعة زمنية تبلغ أربعة عقود: من الستينيات حتى مطلع هذا القرن الجديد مروراً بمنتصف السبعينيات.

في الستينيات نشرت هدى حبيشة في "مجلة" يحيى حقي مقالة عن ديوان "عن القمر والطين" أدرجتها فيما بعد في كتابها المسمى "قراءات من هنا وهناك" (١٩٨٨). تقول هدى حبيشة – وهي على قلة إنتاجها من أكثر نقادنا الجامعيين رهافة ونفاذاً:

"من أقوى الأدلة على وعي جاهين الفني ارتباطه بحركة الشعر الحديث الحر، فقد تحرر جاهين من الأوزان الزجلية الرتيبة تحرراً يخرجه من زمرة الزجالين. لقد اعتنق الشعر الحر لما به من إمكانيات التعبير، إمكانيات أبدع جاهين في الاستفادة منها. إن أبياته تقصر أو تطول حسب المعنى المرغوب فيه فيردد قائلاً إحنا الشعب.. بيت قصير ولكنه يتفق مع شخصية الشعب الذي يتكلم جاهين على لسانه. إنك تكاد ترى مظاهرة مصرية تردد الكلمات وهي تصفق على "الوحدة". كما أن قصر البيت واقتضابه يدل على العزيمة والحماسة اللتين تجمعان هذا الشعب. فقصر البيت هنا يؤدي وظيفتين تعبيريتين. وفي مجال آخر نرى البيت يطول:

فيه لسه ركن في قلبي عاوز يبتسم
أرض الجزاير لسه تحت الاحتلال

***

مشيت مشيت لون الجراح ما غبش عني
مشيت مشيت جوه الرياح أهتف واغني

ولكن يعود ويقصر البيت في نفس القصيدة لتغير الحالة النفسية للمتكلم:

وخرجت ثاير

رايح الجزاير

وقد يكون قصر البيت تعبيراً عن البساطة كما هو الحال في قوله:

ولد وبنت

ورده ولد

وورده بنت

فكأن الشاعر يقول: المسألة ليست أكثر من كونه ولداً وكونها بنتاً. وهذا فعلاً موضوع القصيدة: بساطة الموقف وبساطة العاطفة وسذاجة الولد والبنت". ثم تقول: "إحساس جاهين بالكلمة من أكبر مميزاته فهو كبيرم التونسي يستغل الكلمة العامية بكل إشعاعاتها التي ترسبت معها على مر السنين. ولقد ضرب رجاء النقاش مثلاً بكلمة "معجباني". والواقع أن جاهين يذهب إلى أبعد من ذلك فهو في كثير من الأحيان يعيد اكتشاف معنى الكلمة العامية فيضفي عليها معان لم يكن القارئ ليراها فيها من قبل. خذ مثلاً من قصيدة الزفة: "راح الدخيل وابن البلد كفى". عندما كنا نستعمل كلمة "ابن البلد" كنا نعني وصف طبقة معينة من المجتمع. وقد يكون اللفظ تحقيراً لبعض عادات هذه الطبقة وقد يكون فيها إعجاب لبعض صفاتها ولكن صلاح أزال عن الكلمة معانيها الاجتماعية الزائفة، وإذا بنا نكتشف على يديه أن ابن البلد تعني صاحب الوطن – تعني كل من ولد وعاش وتربى في وادي النيل، وإذا بنا كلنا أولاد بلد وأصحابها".

وقرب نهاية مقالها تكتب هدى حبيشه: "إن جاهين يذكرني بالشاعر الأيرلندي "وليم بتلر ييتس" الذي أخذ تراث شعبه وخلق منه فناً رفيعاً ولكن أحداً لم يصف إنتاجه بأنه امتداد للأدب الشعبي.إن هذا الخطأ نتج عن استعمال جاهين للغة العامية. فمازلنا عاجزين عن أن نرى في هذه اللغة أداة تعبير فني. إننا ننسى أن الشاعر "دانتي" كتب "الكوميديا الإلهية" بلهجة عامية ولا أظن أن هناك من يصف هذا العمل بأنه امتداد للأدب الشعبي. لذلك حين نقيم صلاح جاهين يجب أن نقيمه كشاعر فحسب – شاعر رأى جمالاً في الشعب فعبر عنه باللغة التي تستطيع أن تنقل هذا الجمال. إن صلاح نفسه يعرف هذه الحقيقة لذلك وصف ديوانه بأنه أشعار بالعامية المصرية".

***

أنتقل الآن إلى الدكتور عبد الوهاب المسيري الذي نشر مقالة بالإنجليزية عنوانها جاهين الأستاذ الماكر Jahin: The Cunning Master في المجلد السابع (١٩٧٦) من "مجلة الأدب العربي Journal Of Arabic Literature التي كانت تصدر بعناية الناشر بريل في لايدن بهولندا. يقول المسيري إنه على حين يفيد جاهين إفادة كاملة من إمكانات العامية المصرية والتقنيات والمواضعات المتوافرة للشاعر الشعبي المصري فإنه - باعتباره شاعراً عربياً حديثاً - يبني قصائده على نحو يشف عن صلته بالشعراء العرب الذين يكتبون بالفصحى. وتقدم المقالة قراءة مدققة لقصيدة جاهين المسماة "باليه" ومطلعها "وبنت أم أنور بترقص بحيرة البجع". يختار جاهين لقصيدته عنواناً أوربياً إفرنجياً - باليه - وهو اختيار مقصود له دلالته لأن القصيدة - على أحد المستويات - تعبر عن التضاد الكامل بين الدينامية الثورية للإنسان العربي الجديد الذي ينفتح على الثقافات الأجنبية ويرقص باليه تشايكوفسكي المشهور وسكونية الماضي القريب وركوده.وهذه الدينامية تتمثل في رقصة البطلة. إنها في حالة حركة دائمة، ترقص بغضب وتمرد. إيماءات يديها تؤكد أن الماضي قد مضى وانقضى. هذه الحركية والدينامية المتحدية تسيطر على إيقاعات القصيدة الداخلية والخارجية على السواء، وتبلغ كرشندو متصاعداً حين يعلن المتكلم، بصوته هو، أن الماضي بالتأكيد قد ولى.

هذا الحاضر الجديد يقف في مقابل الماضي الراكد الذي وصفه بيرم التونسي - أستاذ جاهين - واحتفل به في شعره. إن بيرم في أحد أزجاله يصور كيف أن المرأة في الأحياء الشعبية، لفرط ما يقع عليها من ضغوط اجتماعية ونفسية، لم تكن قديماً تستطيع أن تركب عربة كارو لتزور أضرحة الأولياء أو مدافن موتاهم. وكانت إذا حاولت السير على قدميها تعثرت ووقعت (يتذكر المرء هنا زيارة أمينة للحسين في رواية "بين القصرين" م. ش. ف). أما الحاضر المتطور فترمز له صورة النسيم المار بين الأشجار، دلالة على الحركة والتلقائية والتفتح.

والحركة الثانية من القصيدة تكاد تكون غاضبة متمردة بل عدوانية. إن الحاضر المظفر يعلن انتصاره الكامل على الماضي. والصور الوديعة الهادئة في الحركة الأولى من القصيدة تخلي السبيل لصور تشي بالغضب والاحتجاج. لم تعد الرقصة تقارن بالنسيم وإنما تتركز بؤرة الوصف على الباليرينا وهي تضرب الفضاء بساقيها، ويداها تنطقان

بالاحتجاج. وتميل أصوات الحروف في هذا الجزء من القصيدة إلى أن تكون خشنة جارحة.

أما الحركة الثالثة والأخيرة من القصيدة فهي أقصر الحركات، تعالج الماضي الراكد مباشرة وتحاول أن تطرده. والعربة الكارو والأولياء من مؤشرات هذا الماضي. وتنتهي الحركة بسقوط أم أنور عاجزة عن الحركة، وهو رمز للماضي الذي يدينه الشاعر ويحاول أن يطرده في آنٍ.

هذا هو المعنى الصريح للقصيدة. لكننا إذا أمعنا فيها النظر وجدنا معنى آخر كامناً. ليس التضاد بين الحاضر والماضي – في الحقيقة – كاملاً. إن الشاعر يحاول أن يبين – على نحو بالغ الحذق والاستخفاء – أن الحاضر وإن يكن متمرداً على الماضي هو إلى حد كبير امتداد له. إنه لا يذكر قط اسم الباليرينا وإنما يدعوها بنت أم أنور وكأنما الحاضر المتمرد قد خرج من رحم ما يبدو للوهلة الأولى ماضياً ميتاً. وصورة الأم في القصيدة صورة تقليدية. فالعرب القدماء، بل والمحدثون، كثيراً ما ينادون الأم باسم ابنها الأكبر. إن غياب أسماء الإناث، والذكورة الواضحة لصوت المتكلم في القصيدة، يومئان إلى حقيقة مؤداها أن عالم القصيدة عالم ذكوري – أو بمعنى آخر عالم شرقي تقليدي لم تمسك نساء الطبقة المتوسطة بزمامه بعد.

ويختم المسيري قراءته الدقيقة للقصيدة بقوله: إن جاهين أستاذ ماكر. لا يقبل الماضي قبولاً أعمى ولا يرفضه على نحو قطعي (دوجماطيقي). رؤيته رؤية مركبة للجدل بين القبول والرفض – رؤية يوصلها إلى قارئه من خلال البناء المعقد للقصيدة، والإيقاعات المتحكم فيها على نحو بارع، وكونترابنطية الصور والاستعارات والإلماعات.

***

والناقد الثالث هو محمد عناني الذي نقل إلى الإنجليزية عدداً من قصائد جاهين منها "شوقي قد إيه" ومرثيته لجون ف. كنيدي، وقصيدة "المقابر"، وقصيدته الطويلة "على اسم مصر". يقول عناني في مقدمته لمختارات الشعر العربي في مصر التي نقلها إلى الإنجليزية (١٩٨٦) إن جاهين بارع في استخدام التورية الساخرة irony، جمع بين الواقعية والغنائية، وفي اصطناع نغمة مغايرة لنغمة الجدية العالية التي يكتب بها مجايلوه

من شعراء الفصحى. وهو قادر على التحكم في نغمته وإبقاء خيطه في بؤرة النظر. إنه يكتب أحياناً إيجرامات قصيرة تمتاز بالفطنة واللماحية، ولكنه يظل دائماً غنياً بمحتواه الإنساني.

وفي كتابه المسمى "مقدمات للأدب العربي المعاصر في حقبة ما بعد محفوظ" (بالإنجليزية أيضاً) (١٩٩٤) يكتب عناني فصلاً عن "التجريب على النغمة tone عند جاهين ونجيب سرور وعلي قنديل" حيث يوازن بين استخدام هؤلاء الشعراء الثلاثة للنغمة ووظيفتها الفنية في إقرار المعنى ونقل الرسالة.

وكتاب "من قضايا الأدب الحديث" لمحمد عناني (١٩٩٥) يضم مقالة عن "صلاح جاهين شاعراً" (كما يضم مقدمته لديوان بهاء جاهين الأول وهو يحوي قصائد بالفصحى والعامية على السواء). هنا يحلل عناني عدداً من قصائد جاهين منها مثلاً هذه الرباعية:

ارفع غماك يا طور وارفض تلف

كسر تروس الساقية واشتم وتف!

قال بس خطوة كمان وخطوة كمان

يا وصل نهاية السكة يا لبير يجف!

عجبي!

وعنها يقول عناني: "إن الحركة في هذه الصورة حركة تجمع بين الدراما ولذع السخرية، والمرارة المتولدة عن هذه الصورة مرارة اكتشاف يمكن مقارنتها بلحظة التكشف التي تتوج كل صراع درامي. ودون أن أوغل في التفاصيل يكفي أن أشير إلى الإيجاز المعجز في الصورة – إن الدعوة إلى الثورة مكتوب عليها الفشل، ليس فقط لأن المخاطب "ثور" ولكن لأن "الموقف" الذي خلقه الكاتب مألوف وقائم في نفوس القراء أو السامعين إلى الحد الذي يحقق فيه الرمز درجة من الشفافية تجعله غير مقصور على "الثور" بأي معنى من معاني التفسير (الغافل، العامل الأمل في المحال، الشعب المطحون الذي يتصور خطأ احتمال النجاء وما إلى ذلك) – ولكنه يصبح لا زمانياً ولا مكانياً، فالثور يمكن أن يرمز للأمل في نفس الكاتب ذاته أو قل إنه حوار باطن بين إحساسه بالحياة وعلمه بها – حوار قائم على عدة مفارقات أهمها حتمية الارتباط بساقية الحياة

التي لا تجف مياهها وتديرنا دورات أبدية. ولا شك في دلالة صورة الدائرة، تلك الصورة الفطرية القديمة، صورة الأزل والأبد، أياً كان ما يقوله لنا من ينظرون إليها من "خارج" الحياة! ووجه المفارقة هنا أن الأمل الدافع على الحياة أمل أعمى ولا حيلة لنا في عماه".

***

اقتصرت على ثلاثة نقاد لجاهين وكان من الممكن أن أذكر آخرين قد لا يقلون عنهم أهمية مثل يحيى حقي ورجاء النقاش وغالي شكري وفتحي غانم وشوقي عبد الحكيم وتوفيق حنا ويحيى الرخاوي. ينبغي أيضاً التنويه بنهاد سالم التي نقلت الرباعيات إلى الإنجليزية مع مقدمة لأحمد بهاء الدين.

هل لي في الختام أن أضيف كلمة نقدية من جانبي؟ إذا كنت قد تحدثت عن ثلاثة من أصحاب الدراسات الإنجليزية فلا ضير في أن أضم إليهم رابعاً. سأتوقف لحظة عند إحدى رباعيات جاهين محاولاً تلمس أسرار جمالها الفني. الرباعية هي:

النهد زي الفهد نط اندلع

قلبي انهبش بين الضلوع وانخلع

يا للي نهيت البنت عن فعلها

قول للطبيعة كمان تبطل دلع

عجبي!!

كيف تسنى للشاعر أن يحقق تأثيره الذي لا شك في قوته هنا؟ بعدة وسائل فنية.

أولاً – بالقافية الداخلية النهد – الفهد التي تتجاور مع قوافي الرباعية اندلع انخلع دلع.

ثانياً – باستخدامه ما يعرف في النحو العربي بأفعال المطاوعة من مثل انهبش انخلع وهي توحي بفقدان الإرادة والإذعان لقوة أعظم. وأي قوة – في عالمنا هذا – أعظم من إرادة الحياة التي تتخذ من الانجذاب الجنسي بين الذكر والأنثى أداة لها؟

ثالثاً – بتكرار الحرف الأول في البيت الواحد أو ما يعرف في الإنجليزية بالـ alliteration (انهبش، انخلع). ووظيفة هذا التطابق في الأحرف الأولى مزدوجة:

فهو من ناحية يحقق أثراً موسيقياً أقرب إلى السيمترية والهارمونية، وهو من ناحية أخرى يربط بين الكلمتين بما يدعم المعنى ويعمقه في نفس المتلقي. ولكن الوسيلة الفنية الكبرى – إلى جانب هذه الوسائل الشكلية – إنما تتمثل، من جهة المعنى، في البيت الأخير: قول للطبيعة كمان تبطل دلع. إن الشاعر، كأنما لينفي الحرج عن الفتاة، ينقل الموقف من صعيد الحلال والحرام الديني إلى صعيد الدلع والدلال اللائقين بفتاة شابة مزهوة بشبابها وجمالها. ولفظة "الطبيعة" هنا لفظة محورية، فهي تضفي على الخبرة الصغيرة بعداً كونياً. إن غواية الأنثى جزء من الطبيعة كألوان الطاووس الزاهية أو نداء العندليب أو الرائحة التي تفرزها الكلبة في موسم التزاوج. وإذا كانت الطبيعة قد شاءت، فقد انتفى الحرج الأخلاقي. يتذكر المرء هنا مقولة نتشه محطم الأوثان: "ما هو طبيعي لا يمكن أن يكون لا أخلاقياً". ويتذكر المرء قول الفلاسفة الرواقيين إن الأخلاقية الحقة إنما تتمثل في مسايرة الطبيعة، فيزيقية كانت أو بشرية. هكذا يتمكن جاهين – الصانع الماكر بحق، كما وصفه المسيري – من أن يلتمس العذر لانطلاق النهد الفتى من مخبأه، وأن يرد عنه نقدات الأخلاقيين وأصحاب الفهم المتشدد لشرائع الدين والمجتمع والقانون.

لكن الشاعر – كما قال السير فيليب سيدني في القرن السادس عشر – لا يقرر شيئاً ومن ثم لا يمكن وصفه بالصدق أو الكذب. التقريرات الشعرية كما يقول الناقد البريطاني المعاصر أ.أ. رتشاردز تقريرات زائفة بمعنى أنها لا تخضع لاختبار تجريبي. هكذا لا ندهش حين نرى جاهين في رباعية أخرى يكاد يناقض ما يقوله هنا. في إحدى رباعيات ديوان "أنغام سبتمبرية" يقول:

حتة محارة وجدتها ف يوم لقيّة.

قالت لي شوف كيف الطبيعة شقية؟

نظرت للكهف اللي فيها ولقيت

الطبيعة كمان لا أخلاقية.

عجبي!

أترى الطبيعة أخلاقية أم لا أخلاقية؟ لا يقطع الشاعر برأي وإنما يترك لنا أن نتأمل هذا الجدل الخصيب الموحي.

يبقى أن أقول: لقد آن الأوان لإخراج جاهين من خانة شعر العامية التي لا تفيه حقه، والتي هي اختزال لإنجازه. عندي انه - إلى جانب صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي - أعظم شاعر من شعراء التفعيلة في مصر في القرن العشرين. إنه ليس جزءاً من الموروث الشعبي - على الأهمية الواضحة لهذا الجزء من تكوينه - بقدر ما هو جزء من الحداثة الشعرية غائرة الأبعاد، معقدة التقنيات، منحدرة من أصلاب الرمزيين الفرنسيين في منتصف القرن التاسع عشر وأواخره، عميقة الثقافة، متجذرة في الأدب العالمي منذ بنتاؤر وهوميروس ومؤلف ملحمة جلجامش المجهول. لست أدعي أن كل ما كتبه ذو قيمة - فبعض أغانيه الوطنية والعاطفية وأعماله للأفلام زائل القيمة يمضي سراعاً كما مضت سعاد حسني في غمضة عين مأسوية بكل فتنتها وسحرها إلى عالم الظلال. لكن عدداً من قصائده ليس بالقليل، وديوانه العظيم "رباعيات"، تكفل له مكاناً باقياً في ديوان الشعر الإنساني الخالد في أي لغة من اللغات.



تأملات في المدن الحجرية

تأملات في المدن الحجرية

عن مكتبة الأسرة في إطار مهرجان القراءة للجميع صدر ديوان "تأملات في المدن الحجرية" للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، يحمل في هذه الطبعة الجديدة مقالة للدكتور لويس عوض عن الشاعر (نشرت بجريدة الأهرام في ٢٩ أغسطس ١٩٧٩). وتتصدر الديوان مقتطفات شعرية ثلاثة تزودنا بمفتاح إلى عالم هذا الشاعر لا يقل في دلالته عن غيره من المفاتيح. إن المقتطف الأول من شعر مجنون ليلى:

أئن من الشوق الذي في جوانحي   أنين غصيص بالشراب جريح

والثاني من ابن الرومي

ألا من يريني غايتي قبل مذهبي   ومن أين والغايات بعد المذاهب

والثالث من بيرون في قصيدته "تشايلدها رولد":

"أي جروح تندمل دون أن تترك ندوباً؟ إن جراح القلب تدمي أطول مما تدمي سائر الجراح وندوبها لا يمكن يوماً أن تمحي".

تجتمع هذه المقتطفات على تأكيد أمرين: الأول (المجنون، وبيرون) عزف على وتر العذاب الرومانسي المألوف: تباريح الشوق، وأنين الحرمان، وعمق الألم. والثاني (ابن الرومي) تعبير عن الحيرة الوجودية التي يصادفها الفنان، والإنسان عموماً، حين يحاول تلمس طريقه في غابة المصير، مأزقنا جميعاً. ومن التوتر بين هذين القطبين، عذاب الوجدان وحيرة الفكر، يستقي أبو سنة مادته.

إن ديوان "تأملات في المدن الحجرية" استمرار منطقي لدواوينه السابقة، واستشراف لأفق جديد في آن واحد. إنه، من ناحية، نتاج شاعر وجداني متأمل، في قيثارته وتر من غنائيه شللي وهموم ستفن سبندر. وهو، من ناحية أخرى، نتاج شاعر

واقعي يرصد تحولات مجتمعه بعين صاحية لا تطرف، وذكاء نقدي لا يغفل. هذه الثنائية في عمله - بل هذه الرؤية المتوحدة التي ينحل لديها كل ازدواج - هي السر في ذلك المزيج الفريد من المحافظة والتجديد في شعره. إنه ابن عصره، ولكنه أيضاً ابن لكل العصور الشعرية السابقة.

والخيط الأساس في هذا الديوان هو اغتراب الروح الإنساني في قلب مدائن عصرنا الحجرية اللامبالية. إنه ديوان حزين وغاضب في آن واحد. فكلمات الحزن تنتثر على صفحاته كندوب على صفحة القلب، وروح التمرد تتحرك مكتومة - كزلزال أرضي مدمدم - تحت قشرته المتململة. حسبك أن تتأمل قصائد "أحزان سحابة لا تريد أن تمطر" و"لماذا تموت بعيداً عن الحزن" و"رسالة إلى الحزن" لترى هذا الشاعر (والتعبير لأدونيس) يسكب دورق الحلم والدموع، ويفيض على الكون من رؤياه الحزينة الأسيانة. وحسبك، على مستوى آخر، أن تراه في دور المراقب الاجتماعي (والفنانون هم قرون استشعار الجنس البشري كما يقول الشاعر الأمريكي إزراباوند) لكي تراه يتقمص ذلك الدور الآخر من أدوار الشاعر: ضمير العصر، الصوت الصارخ في البرية، المبشر الصادع بالنبوءة. إن شعره ترنيمة في محراب: "الحب.. الحرية.. العدل": هذه الأقانيم الثلاثة التي يترنم بها في ختام قصيدته الوحيدة من قصائد النثر "رسالة إلى الحزن". وليس ثمة انفصال في الواقع بين قناع العذاب الفردي وقناع الضمير الاجتماعي: ففي وجدان الشاعر وعقله الخالق لا تقوم حدود بين هذين الأمرين، وإنما تنفتح بينهما القنوات لتسري فيها رؤيا الشاعر متجسدة في صور وأفكار وإيقاعات.

ليس ثمة ما هو أصعب من أن يحتفظ الشاعر بأمانته في هذا العصر: فالمغريات لا حد لها، وضرورات العيش تضطره إلى القيام بكثير من التنازلات. ومحمد إبراهيم أبو سنة واحد من هؤلاء القلائل الذين ظلوا - على امتداد أكثر من أربعة عقود - نموذجاً فريداً للإخلاص للذات والوطن والإنسانية. إن إنجازه أخلاقي قدر ما هو فني. وحين تزول الجدة عن كثير من شعراء عصرنا من أصحاب الألاعيب التقنية أو دعاة الالتزام الثوري (لا أدري أي الأمرين أسوأ) فسيعود القارئ الذي أضنته أكاذيب يومه، وتاق إلى لحظة صدق في ختامه، إلى هذا الصوت القوي الأمين العميق، صوت الشاعر الحق.

محمد إبراهيم أبو سنة وشجر الكلام

محمد ابراهيم أبو سنة وشجر الكلام

"شجر الكلام" ديوان صدر في ٢٠٠٢ للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة الذي شغل منصب مدير عام البرنامج الثقافي ونائب رئيس الشبكة الثقافية بإذاعة القاهرة، والشاعر الذي أغنى المكتبة الشعرية بعشرة دواوين من قبل، فضلاً عن مسرحيتين شعريتين وعدد من الأعمال النقدية وقراءات في التراث الشعري والقصصي والمسرحي، قديماً وحديثاً: آخرها كتابه "ومضات من القديم والجديد" الصادر في ١٩٩٨. ولن يصعب على المتابع لإبداع هذا الشاعر سامق المكانة أن يدرك أن دواوينه الأخيرة - رماد الأسئلة الخضراء، مرايا النهار البعيد، رقصات نيلية، ورد الفصول الأخيرة - تكشف عن تقدم مطرد نحو مزيد من التركيب في بناء الصورة، وإحكام معمار القصيدة، وهو تقدم يبلغ ذروته في هذا الديوان الجديد حيث يبدو الشاعر وقد استكمل أدواته التقنية بعد تجريب طويل ممتد، وبلغ بها آماداً بعيدة من البراعة في الانتقال من مقام موسيقي إلى مقام، وإلباس الوجدان الشخصي ثوباً موضوعياً تلتقي عنده الذوات فإنما القصيد هو نقطة اللقاء بين عدة قراء - واستقطار الخبرة الحياتية والإبقاء على ما هو جوهري فيها فحسب، مع حذف الزوائد ونفي الترهلات، بحيث تبلغ قصائد الديوان درجة عالية - بل متوهجة حتى البياض - من التكثيف والسخونة.

الصورة الشعرية عند أبو سنة مشتقة أساساً من مفردات الطبيعة البكر، وإن تقحمت عليها بين الحين والحين صور من وحش المدينة الحضريّ القاسي. وتبلغ هذه الصور قمة إيحائيتها في قصيدة "هل يضجر البحر؟" حيث المعجم اللفظي المفعم بالحركة والجيشان والقائم على استخدام الزمن المضارع الموحي بالفورية والمباشرة ينقل إلى القارئ حساً لا يخطئ بقوى الطبيعة الجامحة العصية على الترويض: "ذاك وحش من الماء / يرتج يرغي ويصخب / حتى تناثر في شدق / هذا الفضاء الزبد / مرجل تتقلب في جوفه / تتعارك أمواجه / وتحمحم عند ملامسة / الصخر والرمل". ويراوح الشاعر

بين الخبر والإنشاء بين التقرير والاستفهام (ثلاث من قصائد الديوان – هل يضجر البحر؟ ما الذي أعجلك؟ امرأة أم مدينة؟ – تحمل عناوينها صيغاً استفهامية) في محاولة للنأى عن الجزم القاطع، ومساءلة النفس والآخر، ودعوة القارئ إلى الاشتراك بجهده الخاص في تفسير الخبرة، واللغة مجازية من أول سطر في الديوان "كأنه الغروب.." إلى آخر سطر "يامى قد غار القمر" (سقطت هذه الكلمات الثلاث الأخيرة لسوء الحظ من الطابع، وأضافها الشاعر بقلمه في نسخ الديوان) فالشاعر يعتمد اعتماداً يكاد يكون كلياً على التشبيه والاستعارة والتشخيص، حتى ليغدو المجاز هو اللغة الطبيعية لديه، والتقرير الحرفي هو الاستثناء. وثمة أصداء من لغة القرآن الكريم ("سأبقى مع الحب") وأخرى من قصيدة كافافي "في انتظار البرابرة" ("شتاء العروبة") مع تجديدات إيقاعية مرموقة، تكشف عن براعة الشاعر الخبير إذ ينتقل – بل يتدحرج – على كافة درجات السلم النغمي (انظر بصفة خاصة قصيدتي "شجر الكلام" – درة هذا الديوان – و"ما الذي أعجلك؟" حيث الأبيات القصار المؤلف بعضها من تفعيلة واحدة، أو تفعيلة ومجزوء تفعيلة، والقوافي تتخلق حيث تبرز الحاجة إليها). وتتخذ بعض القصائد ("جدلية" "للريح حكمتها") صورة المحاورة أو المناظرة: بين الوطن والعدو في القصيدة الأولى، وبين بطل ناء بأحماله فراح يحاور الريح، علها تحمل عنه شيئاً من أثقاله، في القصيدة الثانية. وتقوم لغة الشاعر على المفارقة الشعورية والفكرية واللفظية (البكاء يضج بالسرور في قصيدة "مديلين" وهي مدينة في كولومبيا بأمريكا الجنوبية زارها الشاعر في ١٩٩٨) كما يتدفق ينبوع الشعور الإنساني في رثاء الشاعر لوالدته، أو تغنيه بابنته مي في ربيعها الخامس عشر.

تجئ مدارس الشعر وتنقضي، وتتعدد مذاهبه وتتلاقى تياراته أو تفترق، ولكن الشعر يظل دائماً صوت الإحساس الصادق الذي تدعمه قوى البصيرة والحكمة – والجنون أيضاً – والخيال. ونصيب محمد إبراهيم أبو سنة من هذا كله موفور يجعله – إلى جانب صلاح عبد الصبور وحجازي وفاروق شوشة وأمل دنقل وصلاح جاهين – واحداً من أهم عشرة شعراء أو نحو ذلك أثروا المشهد الشعري العربي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين.

فاروق شوشة والوجه الأبنوسي

حسن فتح الباب شاعراً



حسن فتح الباب شاعراً

حسن فتح الباب شاعر مصري معاصر من أصفى الأصوات في أدبنا، له – حتى كتابة هذه الكلمات – خمسة دواوين هي: من وحي بور سعيد (١٩٥٧) فارس الأمل (١٩٦٥) مدينة الدخان والدمى (١٩٦٧) عيون منار (١٩٧٢) الحلم والعبور (١٩٧٤) وديوان سادس على وشك الظهور هو "معزوفات على الجرح القديم". وهو شاعر دائب التطور كما تدل قصائده الأخيرة في مجلة "الجديد": "٣ أغنيات إلى منار – الموكب – معزوفتان على الجرح القديم".

وليس أدل على تقصير الحركة النقدية عندنا من ألا ينال هذا الشاعر التقدير الذي يستحقه فلا يذكر القارئ ان أحداً كتب عنه (مرة أخرى: حتى كتابة هذه الكلمات) سوى د. عز الدين إسماعيل ومحمد أبو سنة وأحمد لطفي ومحمد البخاري وأحمد البدراوي. هناك أيضاً، على صفحات مجلة "الآداب" البيروتية، تعليقات سريعة كتبها عنه أحمد كمال زكي وجابر عصفور ورفيق خوري وأمين رضوان وخالد علي مصطفى وفوزي كريم.

يستمد حسن فتح الباب مادته من أربعة مصادر: تعاطف مع قضايا الإنسان في عالمنا، وعاطفته الأبوية، والعلاقة بين الرجل والمرأة، وأسفاره داخل مصر وخارجها. فهو ينفعل بالعدوان على بور سعيد عام ١٩٥٦، ومؤتمر باندونج، وبناء السد العالي، ومؤتمر الشعوب الأفريقية والآسيوية في القاهرة ديسمبر ١٩٥٧ – يناير ١٩٥٨، وثورة ١٤ تموز في العراق ١٩٥٨، والحشود الاستعمارية حول سوريا ١٩٥٨، ومأساة فلسطين، وكفاح الجزائر، ورحلة جاجارين في الفضاء، والتفرقة العنصرية، وعدوان يونيو ١٩٦٧، وكفاح الفدائيين في الأرض المحتلة، والعدوان على جزيرة شدوان، والعبور في ٦ أكتوبر ١٩٧٣.

وعاطفته الأبوية تتمثل في قصائده عن ابنته منار، وذلك على نحو ما كتب العوضي الوكيل عن ابنته شفق، وكمال نشأت "نامت نهاد" وفاروق شوشة "يارا". ولحسن فتح الباب أيضاً قصيدة عن ولده هشام في ديوان "فارس الأمل".

أما العلاقة بين الرجل والمرأة فتتخذ عنده شكلاً ناضجاً بعيداً عن الانفعالات السطحية والميوعة العاطفية: فهو يبرع في تقمص شخصيات أبطاله كحديثه على لسان زوجة (قصيدة غيمة الخريف) أو على لسان فتاة عاشقة (كل هذا الحب لي). إنه شاعر ناضج يحل علاقة الحب في موضعها الصحيح دون تضخم أو زوائد.

ومن وحي تنقلاته في أنحاء مصر يستمد قصائد من نوع "ضابط في القرية" ويتضح تعاطفه مع الفلاحين والصيادين والبمبوطية. أما رحلته إلى الولايات المتحدة الأمريكية في صيف ١٩٦٥ فقد ألهمته ديوان "مدينة الدخان والدمي" على نحو ما ألهمت نيويورك الشاعر الأسباني لوركا ديواناً كاملاً في مرحلته السريالية، وألهمت شاعر السنغال ورئيس جمهوريتها (سابقاً) ليوبولد سنجور قصيدته "إلى نيويورك". وهذه المدينة الأمريكية التي لا يحددها الشاعر هي "مدينة الدخان والنساء والدمي" و "موطن النيون والفولاذ". ويبرع الشاعر – بلمسات سريعة واثقة – في نقل جو المدن التي يصفها:

وخطا العشاق في روما وأسراب حمام ونوافير وأطلال معابد

هذه هي مصادر إلهام الشاعر. ويلاحظ أيضاً أنه من المهتمين بشعر الرثاء على نحو متطور. فهو يرثي عبد الناصر، وأطفال مدرسة بحر البقر، والشهيد فاروق نجم بطل معركة تدمير الصواريخ في سيناء ٢٦ أكتوبر ١٩٦٨، والأديب عبد العزيز الكرداني الذي مات منتحراً سنة ١٩٦٢، كما يرثي الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، والشاعر التركي ناظم حكمت، وكندي، وجيفارا، والمناضل الجزائري عبد الحميد بوصوف، والصياد الياباني الذي سقط ضحية التجربة الذرية في جزر بيكيني بالمحيط الهادي عام ١٩٥٧.

وربما كان أجمل هذه المراثي هو رثاء الشاعر للقاص الأمريكي همنجواي:

كالنسر مقهوراً هوى

لم ينتظر نهاية المطاف

الشيخ مل رحلة البحار

وغاب في مفازة التذكار

وفي محطة المدينة

عينا صبية تشير

إلى كتاب أزرق الغلاف

عليه أحرف حزينة

همنجواي

ويلجأ الشاعر بين حين وآخر إلى استيحاء التاريخ: فنحن نجد في قصائده إشارات إلى صلاح الدين ومعركة حطين. وقوله في قصيدة "الجرح العاصف":

أكتب عن أيام ترفع قمصان الدم

فوق رقاب القتلة

إشارة إلى رفع قميص عثمان بعد مقتله، كما يشير في موضع آخر إلى قميص يوسف الذي أعاد البصر لأبيه الضرير يعقوب. ومن الأساطير الفرعونية يشير في أكثر من قصيدة إلى أسطورة إيزيس وأوزيريس، كما يستخدم رمز السندباد الذي ألهم صلاح عبد الصبور وخليل حاوي وغيرهما.

وقراءات الشاعر الواسعة تتبدى في إشاراته اللماحة إلى الكتب المقدسة والآداب العالمية. فحين يقول في قصيدة "دم على البحيرة":

منذ تبين أول خيط اسود

ندرك أنه متأثر بالقرآن الكريم. وحين يقول (حبي من فلسطين):

ويلهم.. ويل لأولاد الأفاعي

ندرك أنه متأثر بكلمات السيد المسيح في الإنجيل.

وقوله **(مدينتي أعياد حب)**:

رياح آسيا تحمل العبير والثمار

ربما كان إشارة لقصيدة شاعر شيلي بابلو نيرودا.

وقوله (كلمة حب): وأحاديث رجال جوف إشارة لقصيدة إليوت التي ترجمها رشاد رشدي، ولويس عوض، وعبد الغفار مكاوي وغيرهم. وحين يقول (المرآة): **ورغم**

موتانا بلا اكفان ندرك أنه يشير إلى مسرحية سارتر "موتي بلا قبور".وفي "جيفارا": **غنى في عرس الدم** إشارة إلى مسرحية لوركا. وفي "من أين يا رفيقة المساء": وأقبلت عادت بياتريس إشارة، كما يخبرنا الشاعر ذاته في الهامش، إلى قصة حب دانتي لبياتريس.

وحين يقول (ليلة صيف): غائراً كالجرح والسكين في وهمي فإنه ربما كان ينظر إلى قول بودلير "أنا الجرح والسكين". بل إن عنوان ديوانه "عيون منار" ربما كان ينظر إلى عنوان ديوان آراجون "عيون إلزا" وهو الذي نقله إلى العربية الشاعر فؤاد حداد والدكتورة سامية أسعد.

يمزج الشاعر بين هذه المصادر الفكرية والاستلهامات الشعرية في خلق مركب جديد، يحتفظ فيه بطابعه الخاص، ويسير في خط درامي إنساني غنائي كما ينم أحياناً على موهبة في الشعر القصصي. ولكنه يظل في المحل الأول شاعراً غنائياً صافي النبرة. إن له من ديوان "مدينة الدخان والدمي" أبياتاً سوف تعيش في الذاكرة طويلاً:

- **الأفق الساجي أقمار خضر**

أشرعة ومناديل من ورد (تذكار الأيام المائة)

- **عالمنا لم يأت بعد ودربنا طويل** (أغنية في ليل الغربة)

- **عيناك ها هنا غريبتان**

نرجستان من حدائق الشمال (من أين يا رفيقة المساء)

- **والهفتي عليك في رهافة القدم تدق في أرض المطار** (المصدر السابق)

وفي ديوان "عيون منار" أبيات أخرى رائعة:

- **قمر يغرب من بعد قمر ثم ضعنا سنوات** (عندما يغرب القمر)

- **ألف عصفور على الينبوع في صحرائنا يشكو الرمال الزاحفة**

فلماذا أنت تنأين.. وقلبي

واقف تحت غبار العاصفة

يشرب الصمت (على الشاطئ)

- **نلتقي في فلك الحلم**

وفي قاع الحقيقة (موت البطل)

- بلادي بعيدة

ووجهك ومض الصحاري ونبض السحاب

وصوتك ملء المحال

وصوتي اغتراب (شهيد)

- وأرى وجهك برقافي الليالي الممطرة (ليلة صيف)

إن الصورة هنا – كما يعرفها إزرا باوند – مركب ذهني وجداني ينقل شحنة الشاعر العاطفية من خلال عملية عقلية مكثفة ويثبت أن الشعر هو لغة الرمز لا التصريح، والخلق لا التعبير، والتجسيم لا التجريد. وليس أدل على وعي الشاعر بهذه الحقائق من تعليقاته في مقالاته النقدية على خوالد التراث الشعري، حيث يكشف عن بصيرة نقدية نافذة، وحس جمالي رهيف، مما يجعل هذه التعليقات تلقي ضوءاً على فنه الشعري ذاته، وتعيننا على تفهم تكوينه الفكري والشعوري.

حسن فتح الباب

في ديوانه "حبنا أقوى من الموت"

حسن فتح الباب

في ديوانه "حبنا أقوى من الموت"

القدرة على التطور علامة على الأصالة لا تخيب. وحسن فتح الباب في ديوانه "حبنا أقوى من الموت" (سلسلة مطبوعات الجديد، يناير ١٩٧٥) يبرهن على أنه شاعر أصيل، لا يكرر نفسه، لأنه - إلى جانب احتفاظه بغنائيته الباكرة - لا يفتأ يثريها بعناصر درامية وتشكيلية تضيف إلى آلته الموسيقية أوتاراً جديدة، وتكسب قصائده المزيد من التركيب والتعقيد.

في الديوان - كما هو واضح من عنوانه - توتر خلاق بين مبدأين: الحب والموت، كلاهما يسعى إلى السيطرة على الوجود الإنساني، بل والطبيعي أيضاً، ولكن الشاعر - والشعراء دائماً في صف الحياة - يخف إلى نصرة عناصر الحياة والبعث والتجدد، على كافة المستويات: الفردي، والقومي، والكوني. هذا التوتر ماثل في القصيدة الأولى "إلى الملتقى يا نخيل السويس" حيث يقول الشاعر:

فجئت على شفتي طائر عاد بعد العبور

يقاسمنا عيده.. والعبير يضم شتات الزهور

تقاسمه ذكريات غرام قصير

ولكنه حبنا كان أقوى من الموت..

.. من زمن ضاع منا ولكننا ما فقدنا

سوى قمر حالم لا يثور

يموت الزمان الكئيب ويبقى المكان الحبيب

تضئ أساريره ذكريات العذاب

وروح التحدي ويخضر غصن الشباب (ص ١٧، ١٨)

إن بناء هذه الأبيات ليس بسيطاً على ما قد يبدو: فليس الوجدان فقط هو الذي بنى هذه الصور المتراكبة، وإنما العقل أيضاً. إنه ذكاء المخيلة المبدعة التي تستطيع أن تخلق نعتاً لا ينسى من نوع "قمر حالم لا يثور" وتجمع بين المعاناة والإصرار في سياق واحد: بين "ذكريات العذاب" و"روح التحدي" كما تستطيع أن تصل بين الأبيات في مجرى واحد متدفق لا تعمل فيه، حتى لتغدو المقطوعة - لا البيت - هي وحدة القصيدة.

ليس هذا ديواناً من الشعر الوطني بالمعنى الضيق للكلمة: إنما هو ديوان يستوطن الطبيعة وقلب الإنسان. وتنم قصائد حسن فتح الباب الأخيرة - هذه الكونيات - على أن الحدود تنمحي أمام باصرة الشاعر، وأن آفاقه تترامى وترحب، حتى ليغدو الكون كله مأواه.

هذا الاستشراف للمجهول يقابله وعي تاريخي يقظ، وحس بالخبرة البشرية عبر العصور، واستفادة من معطيات الماضي. إنه عناق العيني والمجرد، الزمن والأبدية. وليس من قبيل المصادفات أن نجد في قصائد هذا الديوان إشارات تاريخية كثيرة: إلى بلال الذي ألهم العقاد كتاباً، إلى يهوذا الذي باع السيد المسيح بخمسين قطعة من الفضة، إلى جنود المقوقس وفتح عمرو بن العاص مصر، إلى مزامير داود، إلى الطير الأبابيل، وهذا كله في قصيدة واحدة هي التي يبدأ بها الديوان.

وفي مواضع أخرى نجد إشارات إلى المن والسلوى اللذين أنزلهما الله على بني إسرائيل، وإلى جبل أحد (قصيدة العيون). وثمة صدى من نشيد الإنشاد "وجدت من تحبهم نفسي" (قصيدة احتفال ليلة الميلاد) كما أن هناك - في قصيدة "حبنا أقوى من الموت" - إشارة إلى قصة يونس في بطن الحوت، تلك التي ألهمت كامو إحدى قصصه القصيرة، وألهمت شفيق مقار قصة أخرى هي "يونان" (مجلة "المجلة"). وفي قصيدة "رؤيا على أرض الفيروز" نجد إشارات إلى إيزيس وأوزيريس وحتحور، وبياتريس محبوبة دانتي.

إن لحسن فتح الباب صوته الذي لا يختلط بغيره من الأصوات، ولكننا نسمع أحياناً شعراء آخرين من فوق كتفه، وليس هذا تأثراً قدر ما هو نتاج المناخ المشترك بين الشعراء. وهكذا فإن بيتاً من نوع: **وأرجوحة في ملاهي القمر** (ص ٤٠) أو **مد بالإغراء حبلاً جدلته الذكريات** (ص ٨٠) كان يمكن أن يكتبه صلاح عبد الصبور، وأن بيتين من

نوع: **فلتحتضن عشاشها الحمائم المهاجرة ولترجموا الأفعى (ص ٤٧)** كان يمكن أن يكون صاحبهما محمد إبراهيم أبو سنة.

وبيت: **يا حبيبي يكبر الحلم على خطو الجنود** (ص ٨٦) يمكن أن يخرج من أحد دواوين محمود درويش. ويبقى هذا التفاعل بين الشعراء ظاهرة صحية، لأنه طبيعي، ولأنه متبادل، ومشروع.

ومن أبرز محتويات الديوان المتتالية المسماة "صلوات في محرابها" وتلك المسماة "أغنيات إلى منار" حيث نجد بلاغة الإيجاز تنطق. إن الإيجاز هو ما يميز ديوان نزار قباني "كتاب الحب" وهو – بين يدي حسن فتح الباب – سلاح فعال يرتوي من قدرته على التكثيف والتركيز.

ما أكثر ما يقوله الشاعر في قصيدة لا تتعدى خمسة أبيات:

اليقظة

يطول انتظارك..

.. أنت التي لم تملي حصارك..

.. طال نهارك..

.. ليلك فجر انتصارك..

.. فاستيقظي (ص ٣٦)

وبضربة سريعة من فرشاته يستطيع أن يختم قصيدة عن أطفال بحر البقر (زيارة) بقوله:

لكنهم تركوا كراسة

حمراء.. وابتسموا

أو يختم قصيدة "واجب المساء" هذا الختام البارع: **وكان "واجب المساء" بطة سوداء منفية.**

على أن تذوق جمال هذه الخواتيم لا يتسنى إلا في سياقها، فليرجع القارئ إلى الديوان.

ثمة – في الديوان – بضعة أخطاء مطبعية تفضل الشاعر بتوجيه نظري إليها، وهأنذا أضعها بين يدي القارئ حتى يتمكن من إثبات الصواب في نسخته. في ص ٢٥ ينبغي قراءة الأبيات على النحو التالي:

عشاق ليل الكوكب المسحور

إننا عصفور هذا الشاطئ المهجور

نموت أو نطير

ص ٥٥ صواب الأبيات:

تكبر يوماً بعد يوم

وتقرأ الحروف

عرائساً راقصة

ص ٦٨ صواب الأبيات:

لنكتب بريشة ضلع

وظفر نزع

للناقد – بل عليه – أن يحاول إيجاز خصائص حسن فتح الباب، ولكن من المؤكد انه لن يستطيع أن يأتي في وصفه بخير مما قاله الشاعر ذاته: إننا نجده وحده "باحثاً عن قمر / لم ترقه أقدام" (ص ٥٦). وهو رجل يخطر "في الحلم / على جسر الحقيقة" (ص٨٠).

إن الكلمة الأخيرة – كما هو المتوقع – للشاعر. فذكاؤه – ذكاء الفنان الخالق – يفوق كل اجتهادات النقاد. إنه همزة الوصل بين الحلم والحقيقة، والحالم – دائماً أبداً – بقمر عذري، لم تسبقه إليه قدم.

أمل دنقل: اللامنتمي المنتمي

(٢٣ يونيو ١٩٤٠ - ٢١ مايو ١٩٨٣)

أمل دنقل: اللامنتمي المنتمي

(٢٣ يونيو ١٩٤٠ - ٢١ مايو ١٩٨٣)

"أمل ذلك المهر البري الطالع من الصعيد القاصي، أضحت خلاياه شعراً، أغواره فيوض تحدٍ لا يصالح.." هكذا، تحت عنوان "الموت شعراً"، كتبت القاصة الناقدة اعتدال عثمان في العدد الخاص بأمل دنقل من مجلة إبداع" (أكتوبر ١٩٨٣).

وحقاً كان أمل دنقل - شاعر الرفض والتمرد والاحتجاج الذي احتفلنا في مايو ٢٠٠٣ بمرور عشرين عاماً على وفاته - كائناً برياً يستعصي على الترويض. كان جمرة من القلق تصيب عدواه قارئه وكل من عرفه. ليس أمل شاعراً لمن يريدون من الشعر تسلية ساعة، أو ترويحاً عن تعب نهار طويل، أو أحلام يقظة مغزولة من شرنقة الأوهام والأماني.

ويدهش المرء إذ يرى في عدد "إبداع" الذي ذكرته كم القصائد التي رثاه بها شعراء أكبر منه سناً، أو أصغر، أو من مجايليه: قصائد لفاروق شوشة وعبد العزيز المقالح ويسري خميس ومحمد الطوبي وأحمد طه وعبد المنعم رمضان وأحمد عنتر مصطفى ومحمد سليمان ومحمد عادل سليمان والسيد الخميسي ومحمد آدم ومهدي بندق وسالم حقي وعبد الستار سليم وعزت عبد الوهاب. إنه في قصيدة فاروق شوشة - درة هذه القصائد - "شاعر الحراب المدببة": ملمسه شائك يُنفِّر لأول وهلة ولكنه لا يلبث، حين يزداد المرء معرفة به، أن يرى الرقة تحت الخشونة، والصفو تحت الكدر. وهو في قصيدة محمد آدم - ثاني هذه القصائد أهمية - شاعر ضارب الجذور في تربته يعرف "هذي المدينة / شكل الحوانيت / لون المقاهي / تراب الشوارع". ومن هذه المعرفة الحميمة، التي انتهت في الغرفة رقم ٨ بالطابق السابع من المعهد القومي للأورام، نسج دواوينه الشعرية الستة التي تفوح بعطر الوطن، وذكريات الشباب، ومعاناة الجسد النحيل

المعذب على سريره (أصدر مشروع "كتاب في جريدة" في ٦ مايو ١٩٩٨ مختارات من شعره أعدتها وقدمت لها شريكة حياته عبلة الرويني).

للنقاد والباحثين أن يكتبوا - وقد كتبوا - عن فكر أمل دنقل وفنه (ثمة كتاب عنه للدكتور سيد البحراوي، وكتاب آخر للناقد والمترجم والكاتب المسرحي نسيم مجلي، وثالث لعبلة الرويني): عن خيوطه المترددة، انكسار الحلم القومي في يونيه ١٩٦٧، استخدامه للأقنعة التراثية (زرقاء اليمامة، ابن نوح، المتنبي، صلاح الدين، صقر قريش، البسوس، أبو نواس، سبارتاكوس، أبو موسى الأشعري، قطر الندى، إلخ..) إضافاته إلى التجربة الشعرية الجديدة ومفرداته وعروضه وصوره ورموزه وقوافيه، توتره بين المباشر والمجاز، بناء قصائده وحوار الأصوات فيها، تناصه مع الماضين، إلخ.. لا يتسع المجال هنا للحديث عن هذه الأمور، وبوسعك أن تجدها - موثقة مفصلة - في مكانها. إنما أريد أن أشير إلى درس واحد من الدروس الكثيرة التي علمنا إياها شعر أمل دنقل: إن حداثة الشعر - وشعره حديث حتى العظام العارية - لا تكمن في تناول ظواهر الحياة الحديثة، ولا في الانشقاق على التقاليد الفنية المتوارثة، ولا في جرأة التصور والتنفيذ - على أهمية هذا كله - قدر ما تكمن في الحس بالعصر وخلق الإيقاعات الجديدة (تشكيلية وصوتية) التي تساوق هذا الحس، وتمنحه بدناً وحضوراً، ولا تفقد تواصلها مع الموروث في الوقت ذاته.

كان أمل دنقل شاعراً يعرف أهمية القصد في العبارة، واستقطار خبرة بأكملها في قصيدة أو متوالية من القصائد، ويقدم الجوهري فقط دون زوائد أو حواشٍ: لهذا كان إنتاجه قليلاً بالمقارنة بأقرانه، وكان أقدر على البقاء - رغم ما قد يبدو للوهلة الأولى من طابعه السياسي الزائل - لأنه توسل بالمخصص إلى العام، بالآني إلى اللازمني، بالنسبي إلى المطلق.

لم أعرفه شخصياً، وإن قابلته مرة أو مرتين. وكنا، كما تفصح كتاباتنا، نختلف فكراً وأيديولوجية ومزاجاً: ولكني كنت أنكب على كل قصيدة جديدة له بشغف منهوم. إن أغلب ما يكتبه الشعراء والناثرون زائل، ولكن دواوين أمل دنقل تضم على الأقل إحدى عشرة قصيدة لا أشك في أنها ستظل مقروءة بعد قرنين من الآن مثلما نقرأ اليوم المتنبي والمعري وأبا تمام والشريف الرضي وابن الرومي وأبا نواس فنجدهم معاصرين أحياء.

هذه القصائد هي: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، يوميات كهل صغير السن، الموت في لوحات، حديث خاص مع أبي موسى الأشعري، فقرات من كتاب الموت، حكاية المدينة الفضية، مقتل القمر، أغنية الكعكة الحجرية، سفر ألف دال، ضد من، زهور. إحدى عشرة نافذة نطل منها على عالمنا - الداخلي والخارجي - فنراه بعين جديدة: تعي كل درجات السلم النغمي والانفعالي بين نشوة وكآبة، رجاء وقنوط، استسلام وتمرد. ونتعلم شيئاً عن حقائق عالمنا القاسية وعن محنة يونية ١٩٦٧ الأليمة: حيث الصحراء تئن تحت مجنزرات جيش الدفاع الإسرائيلي، والشهيد يرقد ببطن ذئبة أو نسر، والمنازل والزنازن والمدى أضرحة. ظل أمل دنقل حتى النهاية غاضباً ومرتبكاً ورافضاً أن ينضوي تحت لواء هذا المعسكر أو ذاك. لهذا كان شاهداً نزيهاً وقلماً جارحاً بأمانته، منخرطاً في قلب تباعده. إنه اللامنتمي المنتمي، وسيدرك القارئ الذي تابع مسيرته الشعرية، في حياته القصيرة، ما الذي أعنيه بهذه الكلمات.


دار البستاني للنشر والتوزيع
تاسست عام ١٩٠٠

ما موقع أدونيس على خريطة الشعر العربى الحديث؟ هل كان نزار قبانى شاعراً كبيراً أم مجرد أسطورة تجتذب الشباب والنساء والمراهقين؟ ما الذى يعنيه لنا شعر أحمد عبد المعطى حجازى اليوم؟ هل كان أمل دنقل منتمياً أم لامنتمياً؟ هذه بعض الأسئلة التى يطرحها الدكتور ماهر شفيق فريد - أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة - فى هذا الكتاب.

وإلى جانب هؤلاء الشعراء الأفراد يعالج الكتاب قضايا أكثر عمومية مثل الحب فى الشعر العربى المعاصر، وانعكاس ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وتأميم قناة السويس على الشعر المعاصر، وشعراء السبعينيات الذين اختلفت فيهم الآراء قبولاً ورفضاً. ومنطلق المؤلف فى هذا كله إيمان - يومئ إليه عنوان الكتاب - بأن الشعر ثمرة جدل مستمر بين الواقع والأسطورة، يحيل الموجودات الواقعية إلى تكوينات تخيلية غير مسبوقة، كما يحيل الأسطورة المحلقة فى سماوات الخيال إلى حقائق تمشى على الأرض.

هذا كتاب يتوسل بأداتى التحليل والمقارنة إلى وضع الشعر العربى المعاصر فى منظور الحداثة ويقدم قراءات جديدة لعدد من الشعراء يضمون - غير من ذكرنا - السياب، وصلاح عبد الصبور، وصلاح جاهين، ومحمد أبو سنة، وفاروق شوشة، وحسن فتح الباب.





دار البستانى للنشر والتوزيع